
神戸芸術工科大学

博士論文 2015

14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義

「あいだ」を活性する天使～空「間」・時「間」・人「間」

**The Significance of Depictions of the Angel in Scenes of the Annunciation
from Fourteenth to Sixteenth-Century Italy**

The Angel that Activates the 'Interval Between' in regard to Space, Time, and People

寺門孝之

目次

序論

1. 研究の目的、およびその背景	1
2. 本論における「表出」の語意について	1
3. 受胎告知について	2
4. 先行研究	3
5. 研究の方法、および研究の材料の設定	5

第 1 章 天使とマリアの「あいだ」

—14~15 世紀のトスカーナの画家達による受胎告知画における絵画空間の構成—

1. 14~15 世紀のイタリアの受胎告知画における天使とマリアの同一地平上の線対称的表出	10
2. 「門」「扉」の「開き」の潜勢	10
3. 天使とマリアの「あいだ」	
3-1. 天使とマリアの「あいだ」の意識化	11
3-2 「あいだ」に生起する形象群	
3-2-1. シモーネ・マルティーニの場合	12
3-2-2. アンブロジーオ・ロレンツェッティの場合	12
3-2-3. フラ・アンジェリコの場合	14
3-3. 天使とマリアの「あいだ」の「柱」	15
3-4. 天使とマリアの「あいだ」の「小径」	
3-4-1. 開く「柱」、再び「門」へ、彼方への「小径」、閉じた「扉」	15
3-4-2. 「扉」の消失、視者の眼差しの誘導と「小径」	16
3-4-3. 空間的・時間的な前進性の「彼方」へ	17
4. 垂直軸「柱」から水平軸「小径」へ	
4-1. 天と地の「あいだ」の「柱」	17
4-2. 垂直+水平の強調と、斜線の回転性	18
4-3. 此処と彼方の「あいだ」の「小径」へ	19
4-4. 「柱」と均質な体系空間	19
5. 彼方へ展ろがる光景	
5-1. レオナルド・ダ・ヴィンチの受胎告知	20
6. 結論—マリアとの「あいだ」から見る天使表出の意義	21
7. 結びとして—天使とマリアの「あいだ」	21

第 2 章 天使と大地の「あいだ」

—14~16 世紀のイタリア受胎告知画における天使の飛翔表現から見る絵画空間の変容—

1. 天使が空中に浮遊あるいは飛翔している受胎告知画	
1-1. 編年的傾向	23
1-2. 天使の飛翔型表出の困難性—矢代幸雄の見解	23
1-2-1. 描かれた場所の制約—タッデオ・ガッディの場合	23
1-2-2. ロレンツォ・モナコの場合	24
1-3. 飛翔する天使の足許—「雲」と「基盤面」の浸潤	24
2. フラ・アンジェリコの天使の足許—潜勢する飛翔	

目次

2-1. フラ・アンジェリコの天使の飛翔表現	25
2-2. フラ・アンジェリコの天使の足許	25
2-2-1. プラドの受胎告知	25
2-2-2. コルトナの受胎告知	25
2-2-3. サン・マルコ 2 階廊下の受胎告知	25
2-2-4. サン・マルコ 2 階僧房の受胎告知	26
2-3. 潜勢する飛翔	26
2-4. 「基盤面」一天使と大地の「あいだ」	27
2-5. 基盤面の不定形模様と格子模様の編年的傾向	27
3. 15 世紀末～ 16 世紀の天使の飛翔と、格子模様の「基盤面」	
3-1. サンドロ・ボッティチェリの場合	28
3-2. ティツィアーノ・ヴェッチェリオの場合	29
3-3. ティントレットの場合	29
4. 結論	25
5. 結びとして一天使と大地の「あいだ」	30

第 3 章 絵画と視者の「あいだ」の天使

—14~16 世紀のイタリア受胎告知画における視線表出による絵画空間の構造と内面の生成—

1. 14~16 世紀のイタリア受胎告知画における天使とマリアの視線表出	32
2. 天使とマリアの顔の向きによる分類	35
3. 天使とマリアの視線の非交流	35
4. キリスト教絵画における視線の表出—ジャン・パリス『空間と視線』をもとにした分類	
4-1. ジャン・パリスによる視線分析の妥当性	35
4-2. 語彙「眼差し」と「視線」、および「絵画」	35
4-3. 視線表出の段階的 분류—ジャン・パリス『空間と視線』第一章第一節「絵画における空間と視線」	
4-3-1. チェファルー大聖堂「全能のキリスト」の場合	35
4-3-2. ドウッチオ「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」の場合	36
4-3-3. ティツィアーノ・ヴェッチェリオ「アレゴリー」の場合	36
4-4. 以上についての本論の見解	
4-4-1. 【1】チェファルー大聖堂「全能のキリスト」の場合	37
4-4-2. 【2】ドウッチオ「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」の場合	37
4-4-3. 【3】ティツィアーノ・ヴェッチェリオ「アレゴリー」の場合	38
4-5. 視線と空間	
4-5-1. チェファルー大聖堂「全能のキリスト」の場合	38
4-5-2. ドウッチオ「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」の場合	38
4-5-3. ティツィアーノ・ヴェッチェリオ「アレゴリー」の場合	38
4-6. 肖像画の眼差し	
4-6-1. 正面観の肖像画の視線	39
4-6-2. 斜め 3/4 の角度の肖像画の視線	39
4-6-3. 真横向きの肖像画の視線	39
4-7. ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』	40
4-8. 斜め 3/4 の角度の肖像画の眼差しについての見解	40
4-9. なんにも眼差さない視線	40

目次

4-10. 「プロフィール」—真横を向く肖像画について	40
4-11. 視線表出の分類	
4-11-1. 正面観の視線	41
4-11-2. 斜め向きの視線	41
4-11-3. 真横向きの視線	41
4-11-4. 絵画内の視線の交流	42
4-11-5. その他の視線表出	42
5. 受胎告知における天使とマリアの視線	
5-1. 天使の視線	42
5-2. マリアの視線	42
5-3. 天使とマリアの視線の非交差と視者の視線	42
6. 絵画と視者の「あいだ」	
6-1. ミシェル・セール『天使の伝説』に記されるもうひとつの視線	43
6-2. フラ・アンジェリコのサン・マルコ 2 階僧房の受胎告知について	43
7. 結論	45
8. 結びとして—絵画と視者の「あいだ」	46
結論—14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義	
～空「間」・時「間」・人「間」～「あいだ」の活性とその成果	
1. 天使とマリアの「あいだ」の活性と空間・時間・人間	48
2. 天使と大地の「あいだ」の活性と空間・時間・人間	48
3. 絵画と視者の「あいだ」の活性と空間・時間・人間、および天使	49
4. 14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義	
～空「間」・時「間」・人「間」～「あいだ」の活性とその成果	49
5. 後記、および今後の展開	49
関連資料 / 研究素材集「受胎告知集イタリア 2015」 目録	52

14~16世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義 「あいだ」を活性する天使～空「間」・時「間」・人「間」

氏名：寺門孝之

主査教員：戸田ツトム

1. 研究の目的、およびその背景

本研究は、14~16世紀のイタリアの画家達による受胎告知画において、視覚的に表出された天使像が諸々の形象群とともに構成する絵画空間の在り様を解明し、その変容を分析することから、そこに天使を表出することの意義を明らかにすることを目的としている。

加えて、筆者の究極の目的は、絵画表現における天使とは何なのか、および、天使をなぜ人間は存在させるのかを考察し、時代を超えた天使像を提示することにある、本論はその端緒となる研究である。

キリスト教神学は、天使を「身体なき精神」、あるいは「人間には不可視の肉体を持つもの」¹⁾と規定する一方で、キリスト教美術は、実に多数の視覚的天使像を擁して来た。本研究では、その中でもキリスト教の起点ともいえる受胎告知を主題に描かれたイタリア絵画を素材に、比較・分析を行った。

2. 受胎告知について

受胎告知とは、新約聖書ルカ伝福音書に記される、イエス・キリストの生涯に先立ち、神から選ばれたマリアが、神からの使い（天使）ガブリエルにより、神の子を宿し産むことを告げられ、それを受諾するという、キリスト教の起点ともいえる場面である²⁾。

キリスト教美術において天使は夥しく表出されるが、その多くで主要な登場人物の周囲を飾る傍役であり、また空隙を埋める副次的な要素と見えるが、受胎告知で天使は、マリアとともに中心的要素を為す。従って受胎告知画は画家にとって、天使のイメージ表出の競作の場ともなった。天使はマリアと対面し告知するためにそこに登場し、その告知の発信者は神であり、神からマリアへは別途、聖霊が発射される。それら諸要素の複合体、有機的結合体として受胎告知画があり、そこでは組織的イメージの全体に対し、天使が果たす機能を視覚的に見ることができるのである。

受胎告知画が特に盛んに描かれたのは、ルネサンスの時代と呼ばれる14世紀から16世紀にかけてのヨーロッパ諸域においてで、特にその初期から中期には、フィレンツェやシエナを中心とする中部イタリア、トスカーナ地方であった。シモーネ・マルティーニ、フラ・アンジェリコ、レオナルド・ダ・

ヴィンチ、サンドロ・ボッティチェリなど14~15世紀各時期を代表するトスカーナの画家の受胎告知画は、今日、天使の視覚的イメージを強く規定するものとして広く一般に知られている（図1）。



図1 フラ・アンジェリコ「受胎告知」1438~1450年頃、フレスコ、サン・マルコ修道院北回廊、フィレンツェ [2014年6月16日 寺門孝之撮影]

3. 先行研究

●受胎告知に関する先行研究

美術史家の矢代幸雄（1890~1975）による受胎告知画の総括的な研究『受胎告知』は、イタリアを中心に広く世界から蒐集された図版集を擁し、受胎告知に関する主要な問題群について作品に即し論評を加えた、美術史学による受胎告知研究の基礎となる古典であるが、受胎告知の場面を「若々しい処女マリア」と「青年天使」による「天地間の恋愛」と捉えるロマンティックな詩情が基調となっており、天使表出と絵画空間を結ぶ視点は示されない³⁾。

フランスの美術史家G・ディディ＝ユベルマン（1953~）による『フラ・アンジェリコ―神秘哲学と絵画表現』⁴⁾はフラ・アンジェリコ等15世紀半ばのイタリアの画家が絵画表出に秘めた思想・哲学・神学・信仰の深淵を深く探求し、受胎告知画を神秘神学的に再解釈する中で、美術史学の現状を突破する挑戦的な試論を提示し、本研究へも多くの示唆を与えるが、主としてキリストとマリアを対象に論議され、天使表出への言及は為されていない。

●天使表出に関する先行研究

ケネス・クラーク『ザ・ヌード』『風景画論』の訳者であり、イタリア・ルネサンス美術の専門家である佐々木英也(1932-)の『天使たちのルネサンス』は、一般普及書ながら、フラ・アンジェリコ、フラ・フィリッポ・リッピの絵画を中心に、天使の絵画表出を軸にルネサンス美術を総括する挑戦的な内容であり、14~15世紀ルネサンスの時代を「天使の世紀」と呼び、本論の視点に隣接する内容を含むが、その第1章でトマス・アクィナスや、偽ディオニュシオス・ホ・アレオパギテスなど神学者による天使論を概観するため、それらに基づく天使に関する判断が差し挟まれる部分がある⁵⁾。

●絵画空間および遠近法に関する先行研究

ドイツ出身の美術史学者でイコノロジー(図像解釈学)の理論提唱者エルヴィン・パノフスキー(1892~1968)が1924~25年に発表した『〈象徴形式〉としての遠近法』はこの領域における古典的論文であり、ルネサンス遠近法によって表出される絵画空間を、西欧近代を成立させる科学精神の象徴的な現れと見る視点は、現在の視覚論のみならず広範な分野に影響を及ぼしているが、その中で特定の受胎告知画に触れ、興味深い注釈を加えている⁶⁾。

図学研究者である小山清男(1916-)の論文『Fra Angelicoの受胎告知—その遠近法と絵画空間について』は、フラ・アンジェリコの有名な3点の受胎告知画に表出されている空間を、図学的に比較分析するものであるが、画家の思索にまで触れる見解が随所に示される⁷⁾。

●視線に関する先行研究

フランスの評論家ジャン・パリス(1921-)は『空間と視線—西欧絵画史の原理—』において、多数の西欧絵画の観察・分析から、絵画内に表出される視線と、絵を見る者の視線との交流が絵画空間を形成することを提示し、それらの視線の在り様を分類しており、ごくわずかだが受胎告知の視線への言及を含む⁸⁾。

本研究は、以上に掲げた先行研究では扱われていなかった「受胎告知画における天使表出の意義」に視点を据えることにより、これらの先行研究を結び、新たな視座を提示する。

4. 研究材料の設定、および研究の方法

2014年6月15~23日の日程でフィレンツェ・シエナ・アレッツォおよびパリ(ルーヴル)への現地調査に赴き、美術館および教会建築の内外に多数の受胎告知画を観察することが出来た。その中にはフランドルをはじめ、イタリア以外の地域のもの、中世や17世紀以降のものも含まれるが、本研究では、实地観察の中心を成す14~16世紀のイタリアの画家による受胎告知に材料を限定し、それ以外の時代、地域については後考に期することとする。現地調査により観察し得た46点を含む素材集の構成は以下の通りである。

矢代幸雄『受胎告知』³⁾に掲出されている図版から、14~16世紀のイタリアで描かれた102点の受胎告知画を抽

出。重複を避け、ファイドン刊の画集『受胎告知』⁹⁾から17点、ディディ=ユベルマン『フラ・アンジェリコ—神秘神学と絵画表現』⁴⁾の図版から4点、フィレンツェのアカデミア美術館の公式カタログ¹⁰⁾から8点、杉山博昭『ルネサンスの聖史劇』¹¹⁾の図版から1点、『ボッティチェリとルネサンス—フィレンツェの富と美展図録』¹²⁾から2点、ジョン・ポープ=ヘネシー『フラ・アンジェリコ』¹³⁾から2点、さらに筆者自身の撮影による8点を加えた計144点の画像を、可能な限り編年体としたものを本論の基礎材料とし、ここに「受胎告知集イタリア2015」と呼ぶこととする。

これら144点の編年的な地域分布を確認すると、14世紀にはトスカーナの受胎告知が全イタリアに占める割合は91%、15世紀には76%であるが、16世紀には48%となり、受胎告知画は時代を下るに従い、トスカーナから他へ分散して行くと思わせる。

考察の対象とする画像は、受胎告知画の一部を切り取ったものではなく、全体像を見ることが出来るものが望ましい。それぞれの受胎告知画に対し、web画像も含め可能な限り複数の画像にあたり、全体像を把握することを求めた。この144点を、編年的な傾向に配慮しつつ、ディディ=ユベルマン等による神学的解釈の成果も参考にしながら、天使表出がその絵画空間における他の表出形象要素とともに構成する絵画空間の構成の原理を考察し、複数の天使表出絵画の連関から、その変化を辿り、そこに天使を表出する意義を探索する。

●第1章 天使とマリアの「あいだ」(14~15世紀のトスカーナの画家達による受胎告知画における絵画空間の構成)

第1章では、天使がマリアとどのような配置で表出されるかに着目する。全144点において、天使は背に翼を有して表出されるものの、14~15世紀では天使が飛翔する表出は少なく(9点)、その場合も目の高さはマリアに合わせられる。天使がマリアと同じ平面上に着地している表出が圧倒的に多く(96点)、また、天使とマリアが分断され、別の画面に表出されるため同一平面上に存するか不明な場合(17点)においても、天使とマリアは厳密に等高的に表出され、向かい合って配置される。しかも、二者は隔たりをもって対峙するため、絵を見る者は天使とマリアとの「あいだ」を意識することになる。その「あいだ」には、興味深い様々な形象が表出され、それらには必然的な関連を見出すことができる。これらの配置や形象群に注目し分析を行った結果、以下の4点を明らかにした。



図2 ドウッチョ「受胎告知」1308~11年、板にテンペラ、ナショナル・ギャラリー
① 天使とマリアが同一平面、ロンドン¹⁴⁾/筆者による作図

地平上に向かい合い、線対称的に表出されるものが圧倒的に多く、その対称軸は、本来、受胎告知場面が描かれた場所が、教義的内容との連関から「門」「扉」であったことの残像を成す。

② 天使とマリアとに挟まれる領域に「門」「扉」としての「開き」が潜勢し、その二者の「あいだ」が、絵を見る者（視者）に意識化され、そこに、天使とマリアが交わす言葉の「文字列」、受胎の成就および救世主の到来としての「柱」、彼方へと導く「小径」、眼差しの前進を遮る「扉」といった形象が、互いに置換—補完し合うように生起して来る。

③ これら形象が視者に「遠／近」「見通せる／見通せない」の対立的な見え方を意識化させ、絵画空間において「奥行き」が強調され、いわゆるルネサンス遠近法的な三次元性が優勢的となって行く。

④ その過程における天使表出の意義とは、マリアと向かい合い、対称を成すことによって強調される「水平—垂直の軸線」に対し、天使がマリアに示すささやかな所作によって生み出す「斜線」が、絵画内に運動性・回転性を生起させ、視者の眼差しを絵画内へ誘導し、空間のみならず時間的な「前進」をも促すことであり、絵を視る者に絵の奥行き方向の「彼方」へ誘うことである。

●第2章 天使と大地の「あいだ」(14~16世紀のイタリア受胎告知画における天使の飛翔表現から見る絵画空間の変容)

第2章では、第1章で扱わなかった「天使の飛翔表現」に着目する。14~15世紀では少なかった天使の飛翔表出が、16世紀になると目立つようになる。その変化にどのような原理がはたらいているのか、天使の足許周辺の形象やその下の基盤面の観察をもとに分析をした。15世紀中葉のフラ・アンジェリコその他による受胎告知画には、受胎告知の場面と同時に、アダムとエヴァの楽園追放の画面が描かれている例があり、その楽園を示す緑地帯に対して、天使とマリアが載る基盤面が設置される。その事実が、第1章において天使とマリアが立脚する同一平面と見做していた基盤面が、それより下層に想定されるより根底的な「大地」と天使との「あいだ」の表現である可能性を示唆する。その仮説に基づく分析の結果、以下の5点を明らかとした。

⑤ 15世紀初頭のロレンツォ・モナコの天使の飛翔表現か

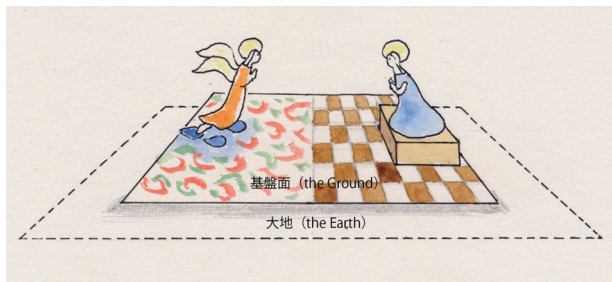


図3 天使と大地の「あいだ」=「基盤面」の図解 [寺門孝之作図, 2015]

ら、天使の足許の「雲」とその下の基盤面の「不定形模様」とが強く連関し、基盤面を「空中」として表出する画家の意図を確認できる。

⑥ 「不定形模様」の基盤面上の天使像は、動作をともなわない飛翔を潜勢し、マリアと等高的に配置され、マリアとの「あいだ」を生成し保持することができた。そのことは15世紀を通じ受胎告知画において天使の飛翔表出が少ないことの根拠を成す。

⑦ 天使とマリアのそれぞれの下で表現の分かれる「基盤面」は、天使と大地との「あいだ」の表現の工夫であり、15世紀イタリアの受胎告知画においては、「不定形模様」と「格子模様」の主に2種の基盤面表現が共存し、均質的ではない不連続性を強調する絵画空間を構成し得た。

⑧ 16世紀には、「不定形模様」の基盤面表出は失われ、絵画空間が線遠近法的な体系空間として完成するに従い、天使は現実的な飛翔の動作をともなって表現され、その足許には立体的な「雲」の描写が現れる。天使と大地の「あいだ」は「3次元空間」として視覚表出が可能となり、完成された「3次元空間」には、天使のみならずプットー（有翼児童）も群れて飛翔することとなる。

⑨ 完成された「3次元空間」における、現実的で具体的な飛翔動作の表出は、それまでの絵画空間が孕んでいた時間的前進性を排除し、絵画は瞬間を表出するようになる。

●第3章 絵画と視者の「あいだ」の天使(14~16世紀のイタリア受胎告知画における視線表出による絵画空間の構造と内面の生成)

第3章では、「視線」の表現が生起する「あいだ」を検討する。西欧絵画の絵画空間を視線から解読しようとするジャン・パリの視線論を整備・展開し、そこに得られた知見を、受胎告知画に応用することで、天使表出の意義についての認識を補強する。視線そのものは不可視であり、顔の向き、目の微妙な表現、その他の動作によって間接的に表出される。絵画内に設定される複数の視線表出の工夫により、絵を視る者の視線が絵画空間に参入することになる。受胎告知画において特徴的な天使の真横向きの表出とその視線は、絵画の内部および視者に対して何を成すことになるのか。考察の結果、以下の3点を明らかとした。

⑩ 受胎告知画の大多数において、天使は真横顔として視線を真っ直ぐにマリアへ差し込むように表出される一方、マリアがそれに応えて真横顔を天使へ向ける表出は、天使とマリアが別の画面に分断される場合に多く見られるが、同一画面上で二者の視線が交わることは少ない。厳密に真横を成す天使のマリアへの視線は、絵を視る者の視線と直交し十字を成し、視者の絵画へ向かう視線は、天使の視線によってマリアへの注目へと転換される。

⑪ 絵画内に「3次元空間」が整備される過程とともに、天使・マリアの視線表現（表情）も繊細となり、絵画空間内で向か

う対象を認識し得ない視線は、その人物（マリア）の内面へと絵を視る者の注意を導くこととなる。ここに、絵画内に表出される視覚的な奥行きと同時に、登場人物（マリア）の内面の奥行きが表象されていく。

⑩ その結果、受胎告知画において表出される全ての内容は、マリアの内面として再表出され、視者は絵画と対面することにより、マリアの内面と向かい合うこととなり、天使が絵画と視者の「あいだ」に存在する構造が明らかとなる。

5. 結論—空「間」・時「間」・人「間」～「あいだ」を活性する天使

第1章において、受胎告知の天使とマリアの「あいだ」にはそもそも「門」「扉」としての切断があることを確認した。その切断を、第2章では、天使とマリアのそれぞれの立脚する基盤面が表現していることを見た。その切断とは、天使の「天」とマリア（人間）の「地」を切り離すものである。キリストの受胎のみがその切断を解消し得るはずであるが、天使と大地の「あいだ」である基盤面は、人間と楽園としての大地とを切り離す表象としても機能することが確かめられた。楽園から人間を追い立てるのもまた、天使なのである。第1章で観察し得たように、絵画内の空間的な奥行きが、時間的な前進を同時に表出し得た絵画空間から、第2章でその過程を観察し得た3次元空間表現の洗練により、絵画から時間の連続性・前進性が押し出され、前後の無い瞬間の表出へと変化する。時間を前後から切り離し、瞬間を固定するのも、飛翔する天使の表出であった。第3章では、人と人との「あいだ」を結ぶ視線が、天使とマリアの「あいだ」では一方向的なものであり、天使に視線を返さないマリアの他所へ逸れる眼差しがマリアの内面へと、絵を視る者を導くことを確認した。それは同時に、絵画に向かいそれを観ることが、視者にとって内面へ向かう行為であることを示す。パノフスキーがささやかに触れたように、ルネサンス遠近法的な等質空間が、天使とマリアの「あいだ」に生まれたのだとすれば¹⁵⁾、その遠近法が視者に見せる奥行きには、天使とマリアとの切断が含まれている。ルネサンス遠近法が、これもパノフスキーが言及する通り¹⁶⁾、単眼の視点の固定を前提とすることにより、視者は全ての隣人と切り離されることとなる。天使は背に翼を有してはいるが、人の姿で表出された。それにより、マリアと天使との切断は、人と人の「あいだ」の切断となる。絵を視る人である「わたし」の視線を、天使は真横向きの眼差しにより、マリアへ向かわせ、マリアの内面と「わたし」が、絵画空間において混淆する。おそらく、そこにおいてキリストが受胎することが見込まれるのであろう。天使の表出は、人を楽園と切り離し、人工物に囲い込ませ空間的に切り離し、時間的に切り離し瞬間を固定し、人との間を切り離し個人とする。あらゆる「あいだ」を切り離した上で、個人となった者がキリストと出会うように導く。それらの全てが、人に似ながら背に翼を有し、地上に属さないその来歴を示し、絵を

視る者に対し真横を向きつづける天使の表出により喚起される、空間・時間・人間と天使表出が形成する「あいだ」こそが、絵を描く者、絵を視る者の想像力を促進し、創造性を自由にはかばたかさせること—そのことに起因し、もたらされる。それらは聖書の内容を絵画に描こうと努めた画家達の創意と工夫の賜物であった。絵画に天使像を表出する意義とは、空間・時間・人間それぞれが抱く「あいだ」を喚起し、意識化し、活性することにある。その成果として、切断が実現される。

6. 後記、および今後の展開

日本の言葉において、空間・時間・人間—その全てが「間」の漢字を有している。漢字研究者として名高い白川静によれば、「間」の字は、「際」「隙」とつながり、「神人の相接するところ」と同時に「神と人との間を隔てるもの」の意を含むという¹⁷⁾。全き西欧の表象であるキリスト教絵画における「天使」の表出の観察から抽出された「あいだ」が、「間」の字義に相応する事実は甚だ興味深い。

本研究によって得られた、14~16世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義の内容は、同時代のその他の主題の天使表出において、ないしは、フランドルをはじめイタリア以外の地域の受胎告知においても有効であろうか。さらに、筆者の最も強く抱く欲望は、17世紀以降現代へと至る各時代の天使の絵画表出において、本研究の成果は有効であるかどうかを検証することにある。例えば、フラ・アンジェリコと同等な強い影響力で、天使および絵画空間において特異点を成す画家として、20世紀初頭のパウル・クレーの天使像を研究対象とし、ひきつづき、絵画表現における天使とその役割について探求していく予定である。

【引用・参考文献】

- 1) ジョン・ロナー『天使の事典—バビロニアから現代まで』鏡リュウジ/宇佐和通訳、柏書房、1994、pp.174-175)
- 2) (新約聖書ルカ福音書 1-26-38) 柳宗玄/中森義宗編『キリスト教美術図典』吉川弘文館、1990、pp.168-170
- 3) 矢代幸雄『受胎告知』警醒社、1927/創元社、1952/新潮社、1973、p.6
- 4) G・ディディ・ユベルマン『フラ・アンジェリコ—神祕哲学と絵画表現』寺田光徳/平岡洋子訳、平凡社、2001
- 5) 佐々木英也『天使たちのルネサンス』NHK ブックス、2000、pp.36-37、p.50、p.82
- 6) エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元監訳、川戸れい子/植村清雄訳、ちくま学芸文庫、2009、pp.53-54
- 7) 小山清男『Fra Angelico の受胎告知—その遠近法と絵画空間について』東京藝術大学美術学部紀要、pp.71-107、1968、pp.100-103
- 8) ジャン・パリス『空間と視線—西欧絵画史の原理—』岩崎力訳、美術公論社、1979、pp.276-280
- 9) 『受胎告知』（画集）増島麻衣子訳、ファイドン、2004
- 10) 『ACCADEMIA GALLERY The Official Guide all of the works.』Giunti Editore、1999
- 11) 杉山博昭『ルネサンスの聖史劇』中央公論新社、2013
- 12) 『『ボッティチェリとルネサンス—フィレンツェの富と美展』カタログ』、Bunkamura.NHK.NHK プロモーション、毎日新聞社、2015
- 13) ジョン・ボブ・ヘネシー『フラ・アンジェリコ』喜多村明里訳、東京書籍、1995
- 14) チェチリア・ヤンネッラ『イタリア・ルネサンスの巨匠たち 4—ドゥッチョ・ディ・ブオンセーニャ』松原哲哉訳、東京書籍、1994
- 15) 6) と同書、pp.54-55
- 16) 6) と同書、pp.11-12
- 17) 白川静『字訓』平凡社、1987、pp.80-81 および、『字通』平凡社、1996、p.201

The Significance of Depictions of the Angel in Scenes of the Annunciation from Fourteenth to Sixteenth-Century Italy

The Angel that Activates the 'Interval Between' in regard to Space, Time, and People

Name: Takayuki TERAKADO

Adviser: Tsutomu TODA

1. Research Aims and Context

This research aims to make clear the significance of the depiction of the angel as depicted in scenes of the Annunciation by Italian painters from the fourteenth to sixteenth centuries. This will be carried out through the interpretation of the pictorial space, which is composed of the angel visually depicted in various formal groups, as well as through the analysis of the changes in its appearance.

Moreover, the ultimate goal of this writer is to consider what role the angel, has played in pictorial depictions, and why humans have brought these angels into existence. By doing so, it will be possible to present a conception of the angel transcending historical periods. This research may be considered the start of this project.

While Christian theology considers the angel as 'a bodiless spirit' or 'a being that possesses a body invisible to humans,' (1) in practice Christian art has long embraced the visual images of numerous angels. This research consists of a comparison and analysis based on the theme of the Annunciation, which could be called the origin of Christianity, in Italian paintings.

2. The Annunciation

The Gospel of Luke in the New Testament relates the story of the Annunciation. In this scene, which could be thought of as the origin of Christianity, Mary was chosen by God before at a point predating the life of Jesus and was told by a messenger from God (an angel) called Gabriel that she was pregnant with the son of God, and Mary consented to this.(2)

In Christian art, angels are depicted in abundance, but many of these seem to be in minor, decorative roles surrounding the main figure: a secondary element filling in empty space. In contrast, the angel of the Annunciation plays a central role along with Mary herself. Consequently, depictions of the Annunciation became a place for artists to compete with each other in their representations of the angel. The angel appears in the scene in front of Mary to make the announcement. God is at originator of the message, and the Holy Spirit also emanates from God to Mary by a separate route. The depiction of the Annunciation is the composite, or the organic combination of all these elements, and we can see the visual function of the angel in relation to this organised image as a whole.

Scenes of the Annunciation became popular in various areas of Europe during the Renaissance of the fourteenth to sixteenth centuries, and during the early and middle period this was particularly the case in central Italy (especially Florence and Siena) and Tuscany. Scenes of the Annunciation by Tuscan artists such as Simone Martini, Fra Angelico, Leonardo da Vinci and Sandro Botticelli, are widely known as images that strongly prescribe visual images of angels even today (Figure 1).

3. Literature

Literature concerning the Annunciation

"Jutai Kokuchi (The Annunciation)", a general research work on scenes of the Annunciation by the art historian Yashiro Yukio (1890-1975), includes a collection of plates from Italy and all over the world, and critiques the works based on the major questions concerning the



Figure 1. Fra Angelico's Annunciation, c. 1438-1450. A fresco in the northern corridor of the San Marco monastery, Florence. (Photographed by Terakado Takayuki on 16 June 2014.)

Annunciation. It is

a classic work with forms the foundation for research concerning the Annunciation in art history. However, the keynote of this work is one of romantic sentiment, interpreting the scene of the Annunciation as 'the love spanning Heaven and Earth' between the 'youthful virgin Mary' and the 'angelic youth.' No point of view is given concerning the relationship between the depiction of the angel and the pictorial space of the picture. (3)

"Fra Angelico. Dissemblance et figuration" by the French art historian Georges Didi-Huberman (b. 1953) (4) which inquires deeply into the depths of thought, philosophy, theology and belief hidden in the pictorial depictions of the Italian painters of the mid-fifteenth century such as Fra Angelico, and reinterprets the Annunciation through the prism of mystical theology, has broken through the status quo of art history to present a challenging thesis. This research has suggested many ideas for the present writer's research. However, the emphasis of the theory deals with Christ and Mary, and there is no mention of the depiction of the angels.

Literature concerning the Depiction of Angels

Sasaki Hideya (b. 1932) is the Japanese translator of Kenneth Clark's "The Nude": "A Study in Ideal Form and Landscape into Art" as well as a specialist in the art of the Italian Renaissance. While his "Tenshi-tachi no Runesansu (The Renaissance of the Angels)" by is a book aimed at the general public, it is a provocative book which takes an overall look at Renaissance art based around the axis of the pictorial depiction of angels, and is focused on the paintings of Fra Angelico and Fra Filippo Lippi. It calls the Renaissance of the fourteenth to fifteenth centuries the 'century of the angel,' and also includes material relevant to the view of his main theory. The first chapter of the work takes a general view of the theories concerning angels of the theologians Thomas Aquinas and Pseudo-Dionysius the Areopagite, and some parts contain judgments concerning angels based on these theories. (5)

Literature concerning Pictorial Space and Perspective

The German art historian Erwin Panofsky (1892-1968) advocated a theory of iconology. His "Die Perspektive als „symbolische Form“", published between 1924 and 1925, is a classic work in this field. His view – that the pictorial space expressed in the perspective of the Renaissance pictures is the symbolic manifestation of the scientific spirit that established the modern era in Western Europe – has influenced not only modern theories of the visual arts, but also a wide range of fields. He especially mentions specific scenes of the Annunciation, with extremely interesting explanatory notes. (6)

In the thesis of the Japanese graphic researcher Koyama Kiyoo (b. 1916) entitled "Fra Angelico no jutai-kokuchi – sono enkinhō to kaiga kūkan ni tsuite (The Annunciations of Fra Angelico – Perspective and Pictorial Space)", (7) he graphically analyses the space expressed in three of Fra Angelico's most famous Annunciations, and makes frequent references to this painter's ideas.

Literature concerning the Line of Sight

In his work *L'espace et le regard*, the French critic Jean Paris (b. 1921) puts forward the idea, based on the observation and analysis of a large number of Western pictures, that the pictorial space is formed by the interchange of the lines of sight expressed in the picture with that of the spectator looking at the picture. In his classification of these types of lines of sight, he mentions a very few examples of lines of sight in scenes of the Annunciation. (8)

In this research, by focusing attention on the significance of the depiction of angels in scenes of the Annunciation, a theme that has not been dealt with in the literature listed above, it is hoped that a fresh view can be presented, linking elements of these previous works.

4. The Establishment of a Research Corpus and Methodology

From 15 to 23 June, 2014, the present writer undertook a field study to Florence, Siena and Paris (the Louvre), and was able to view many scenes of the Annunciation, both in the interiors and on the exteriors of museums and churches. These included scenes from Flanders and other countries outside Italy, as well as some works from the mediaeval period and some from the seventeenth century and later. However, in this research, I have limited the corpus of scenes of the Annunciation to those by Italian painters of the fourteenth to sixteenth centuries, which formed the main part of my viewing during the survey, and have decided to consider the other works in my future research. My composition of my research corpus, including the 46 works that I was able to view on my research trip, is as follows.

102 scenes of the Annunciation from fourteenth to sixteenth century Italy were selected out of the plates presented by Yashiro Yukio in *Jutai Kokuchi*. (3) Avoiding repetition, a further 17 scenes from the picture collection *Annunciation* published by Phaidon were selected; (9) as were 4 scenes from Didi-Huberman's *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*; (4) 8 scenes from the public catalogue of the *Accademia di Belle Arti de Firenze*; (10) 1 scene from the plates in Sugiyama Hiroaki's *Runesansu no Seishigeki (The Mystery Plays of the Renaissance)*; (11) 2 scenes from the catalogue of the exhibition *Botticheri to Runesansu: Firenze no Tomi to Bi (Botticelli and the Renaissance: The Wealth and Beauty of Florence)*; (12) and 2 scenes from *Fra Angelico by John Pope-Hennessy*. (13) 8 photos of works taken by the present author were also added, making a total of 144 images. As far as possible, I have put these works in chronological order, making up the basic corpus for my thesis, here called 'Collection of Scenes of the Annunciation: Italy, 2015.'

Regarding the chronological and geographical distribution of these

144 scenes, scenes of the Annunciation from Tuscany make up 91 percent of the total of the Italian scenes from the fourteenth century; for the fifteenth century this falls to 76 percent; and for the sixteenth century 48 percent. It can be ascertained that with the passage of time, scenes of the Annunciation dispersed from Tuscany to other regions.

When considering the images, it is desirable not to remove parts of the Annunciation scene but to be able to view the image as a whole. For each scene of the Annunciation, as far as possible at several images have been viewed by the author, including images on the Internet, in order to comprehend the whole picture. Taking into consideration the chronological tendencies, and referring to the theological interpretations of Didi-Huberman, compositional principles of the pictorial space composed of depictions of angels, along with with other the formal elements depicted in this space have been considered. Also, from a study of the links between several scenes depicting angels, the writer has traced the changes occurring, and inquired into the significance behind the depiction of angels.

Chapter One

The 'Interval Between' the Angel and Mary: The Composition of Pictorial Space in Scenes of the Annunciation by Tuscan Painters between the Fourteenth and Fifteenth Centuries

In Chapter One, attention was first directed to the depiction of the placement of the angel in relation to Mary. In all the 114 scenes of the Annunciation, the angel was depicted as having wings on his back, but during the fourteenth and fifteenth centuries scenes depicting the angel in flight were uncommon (9 scenes), and even in these cases the angel's eyes were on the same level as Mary's. Scenes where the angel is depicted on the ground, on the same horizontal plane as Mary form the vast majority (96 scenes). Furthermore, even in scenes where the angel and Mary are separated, and depicted on different surfaces so that it is unclear whether they are on the same horizontal plane (17 scenes), the angel and Mary are always depicted facing each other at an equal height. Moreover, because the two figures are facing each other with a gap between them, the viewer becomes aware of the 'interval between' the angel and Mary. Various interesting forms are depicted in this interval, and we can detect a necessary relationship between them. As a result of focusing on these distributions and groups of forms, I have made the following four findings:

1. In the vast majority of paintings, the angel and Mary are depicted as facing each other on the same horizontal line, with line symmetry used. This axial symmetry reflects the fact that originally scenes of the Annunciation were depicted around a gate or door for doctrinal reasons.
2. In the area lying between the angel and Mary, an 'opening' is latent in the gate or door, and the 'interval between' the two figures is raised in the viewer's consciousness. Here, forms such as the string of letters representing the words exchanged between the angel and Mary; the pillar representing the fulfilment of the conception and the advent of the Saviour; the path leading into the distance; and the door which blocks our gaze from advancing further are depicted as though supplementing or replacing each other.
3. Because these shapes make the viewer conscious of viewing oppositions such as near/far or transparent/opaque, the depth of the scene becomes



Figure 2. Botticelli's *Annunciation* (1308-11), tempera on wood, in the National Gallery, London. (14) Superposed diagram by the present writer.

‘Renaissance perspective’ predominates.

4. The significance of the depiction of the angel in this process is that, although the horizontal and vertical axes are emphasised by his facing Mary, and symmetry is created, it is also found that the diagonal lines created by the delicate gestures of the angel’s announcement cause movement and rotation inside the picture. This leads the spectator’s gaze inside the picture, and not only space but also time is thus propelled forward. The viewer is invited into the distance; into the painting’s depth.

Chapter Two

The ‘Interval Between’ Angels and the Earth: Changes in Pictorial Space to be Observed from the Depiction of the Angel in Flight in Italian Scenes of the Annunciation from the Fourteenth to Sixteenth Centuries

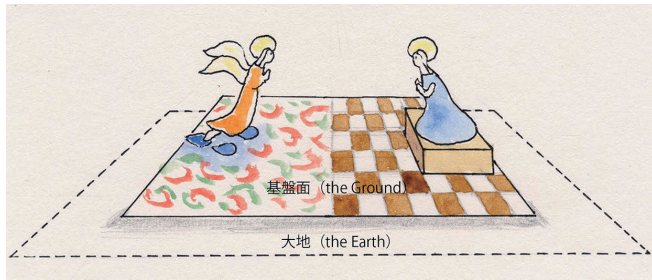


Figure 3. The interval between the angel and the earth: an explanatory diagram of the ground. (Terakado Takayuki, 2015.)

In Chapter Two, attention was directed to the depictions of the angel in flight, and the form of the area around the angel’s feet and the ground underneath them were observed and analysed. The following five findings were made:

5. From the beginning of the fifteenth century, the clouds under the angel’s feet and the indeterminate pattern of the ground beneath them became strongly linked, and we confirm the painter’s intention to represent the ground as being in mid-air.

6. The image of the angel above the indeterminate pattern on the ground, contains a latent flight unaccompanied by movement. He is situated on the same level as Mary, producing and maintaining an ‘interval between’ him and Mary. This fact is the reason that depictions of the angel in flight were rare in Annunciation scenes throughout the fifteenth century.

7. The ground, of which the part beneath the angel and that beneath Mary are depicted differently, is the result of a technical development allowing the expression of an ‘interval between’ the angel and the earth. In fifteenth-century Italian scenes of the Annunciation, two main kinds of depiction of the ground – an indeterminate pattern and a grid pattern – both coexist and oppose each other, and it was possible to compose a non-homogeneous pictorial space which emphasised discontinuity.

8. In the sixteenth century, the indeterminate pattern depicted on the ground disappeared, and as the perspective-based systematisation of the pictorial space became complete, the angel came to be depicted as actually moving in flight, and solid clouds came to be depicted under his feet. It became possible to visually express the ‘interval between’ the angel and the ground as three-dimensional space, and in this perfected three-dimensional space not only angels but also putti (winged children) were shown flying in groups.

9. In this perfected three-dimensional space, the depiction of realistic and concrete flight movement led to the exclusion of the notion of the advance of time which had hitherto been suggested in the pictorial space, and instead the painting came to depict a moment in time.

Chapter Three

The ‘Interval Between’ the Picture and the Viewer: The Structure

of Pictorial Space by the Depiction of Lines of Sight in Italian Fourteenth to Sixteenth Century Scenes of the Annunciation, and the Creation of Interiority

In Chapter Three, the ‘interval between’ created by the lines of sight was examined. Jean Paris, in his attempt to decipher Western art using the pictorial space created by the lines of sight, provided and developed a theory of lines of sight, and by applying the knowledge obtained here to scenes of the Annunciation, understanding concerning the significance of the angel’s depiction was reinforced. The lines of sight themselves are invisible, but are expressed indirectly through the direction of the face, the subtle expressions of the eyes, and other actions. Due to the techniques that evolved to establish the depiction of several lines of sight in the same picture, the line of sight of the viewer is introduced into the pictorial space. What effect is caused to the internal lines of sight, as well as to that of the viewer, by the line of sight of the angel’s face, characteristically depicted in true profile in Annunciation scenes? After consideration, the following three findings were made:

10. In a large majority of paintings, the line of sight of the angel, depicted with his face in true profile, is depicted as gazing directly at Mary. In scenes where the angel and Mary are separated in two different paintings, we can ascertain many examples where Mary, depicted in true profile, is returning the angel’s gaze. However, in cases where the two figures are depicted on the same painting, there are only a few instances where their eyes meet. The angel, in true profile, has a line of sight directed clearly at Mary, which meets the viewer’s line of sight to form a right angle. The viewer’s line of sight, facing the painting, is deflected by the angel’s line of sight to focus its attention on Mary.

11. During the course of the establishment of a three-dimensional space, the expression of the lines of sight (or facial expressions) of the angel and Mary became more subtle, and even if the subject that one faces in the pictorial space is unknowable, the lines of sight came to lead the viewer’s attention into the interiority of the figure (Mary). Here, not only the visual depth inside the picture was depicted, but also the interior depth of the figure in the picture (Mary) was expressed.

12. As a result of this, all the contents depicted in the scenes of the Annunciation become expressed once more, this time inside Mary, and as the viewer faces the picture, they confront the interiority of Mary, and it becomes clear that the angel exists as a compositional element, an ‘interval between’ Mary and the viewer.

5. Conclusion: The Angel that Activates the ‘Interval Between’ in regard to Space, Time, and People

In Chapter One, it was ascertained that, originally in scenes of the Annunciation, gates or doors played a dividing role in the ‘interval between’ the angel and Mary. In Chapter Two, it was seen that this division came to be expressed in the divided ground on which the angel and Mary each stood. This division separated Heaven, where the angel stood, from Earth where Mary (the human being) stood. The conception of Christ alone could resolve this division, but it can be observed that the ground which demarcate the distance between heaven and earth also function as a symbol of the separation of human beings from the Garden of Eden. The banishment of humans from the Garden of Eden was also depicted using angels. At first, the spatial depth inside the picture (observed in Chapter One) was a pictorial space that also allowed the expression of temporal progression. However, the later refinement of the three-dimensional pictorial space (seen in Chapter Two) meant that the continuity and progression of time was eliminated from the picture, which changed to the depiction of a moment in time with no past or future. What also detached time from its past and future, and fixed it in the present, was the depiction of the angel in flight. In Chapter Three, we ascertained that lines of sight – the ‘intervals between’

that connect human beings – linked the space between the angel and Mary only in a single direction. She does not return the angel's gaze, evading it in order to look elsewhere. This in turn leads the viewer's gaze into Mary's interiority. This shows that the act of facing and looking at the picture by the viewer is also one of confronting Mary's interiority. If one accepts, as Panofsky hinted, that homogeneous space of Renaissance perspective was nurtured by the 'interval between' the angel and Mary, (5) then the separation of the angel from Mary is also implied by the depth shown to the viewer by this perspective. Renaissance perspective, as Panofsky also mentions, uses the premise of a fixed line of sight from a single pair of eyes, detaching the viewer from his neighbours. The angel has wings on his back, but he is also a human being. In this way, the separation of the angel and Mary is also the breaking of the 'interval between' connecting one human to another. The line of sight of the 'self' who is viewing the picture is turned towards Mary by the angel's face in true profile, and Mary's interiority and the viewer's 'self' become mixed together in the pictorial space. Probably the conception of Christ is anticipated there. The depiction of the angel separates the human from paradise; cuts him off spatially by surrounding him with artefacts; detaches him temporally by fixing him in the moment; and cuts the human off from his link with other humans, making him a single individual. In this way all connecting links are cut, and he has now become an individual, able to be led to Christ. All these things: space, time and human beings; and the 'intervals between' formed by the depiction of the angel; are evoked by the depiction of an angel who is similar to a human yet has wings, showing his unearthly origin, and who continues to turn his head to the side in relation to the viewer. This stokes the imaginative power of the person who draws the picture, and of the person who views it, and leads them to let their creativity fly freely. These things are the fruit of the creativity and original techniques of these painters, who endeavoured to create visual images of the Bible. The significance of the depiction of angels in the pictures is that they evoke; make us conscious of; and activate the 'interval between' for space, time and human beings. The fruit of these efforts is that a kind of separation is achieved.

6. Afterwords and Future Development of Research

It is interesting to note that the Japanese words *kūkan* 空間 (space), *jikan* 時間 (time), and *ningen* 人間 (human being) all contain the Chinese character that we may read as *aida* (and also *kan*, *ken* or *gen*) 間, meaning 'interval,' or simply 'between.' According to the great researcher of Chinese characters Shirakawa Shizuka, this character *aida* is linked to the characters *kiwa* (also read *sai*) 際 (edge) and *suki* (also read *geki*) 隙 (gap), and implies not only 'a place where gods and humans come into contact' but also 'that which separates or comes between gods and humans.' (17) The fact that the concept of the 'interval between' which I have extracted from the study of the depiction of angels, a Christian symbol depicted in a purely Western European way, corresponds to the meaning of the Chinese character *aida* (as it is used in Japanese) is of great interest.

In this research, I have focused on the significance of the depiction of angels in scenes of the Annunciation from fourteenth to sixteenth-century Italy. However, are these findings applicable to angels depicted in other themes, or to areas outside Italy, such as Flanders? In addition, my most ardent wish is to ascertain whether the findings of this research are applicable to pictorial depictions of angels in the periods that span from the seventeenth century to the present day. For example, I plan to take as subject of my research the early twentieth-century artist Paul Klee, whose great influence is equivalent to that of Fra Angelico, and who is unique in his depiction of angels and use of pictorial space, in order to investigate the place of angels in his pictorial space and the role they play there.

References / Bibliography

- (1) Ronner, John. Translated by Kagami Ryūji and Usa Watsū. *Tenshi no jiten: Babironia kara gendai made*. Tōkyō. Kashiwa Shobō. 1994. pp. 174-175.
- (2) The New Testament: The Gospel According to Luke. Yanagi Munemoto and Nakamori Yoshimune. *Kirisutokyō bijutsu zuten*. Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan, 1990. pp. 168-170.
- (3) Yashiro Yukio. *Jutai kokuchi*. Tōkyō. Keiseisha. 1927. / Sōgensha. 1952. / Shinchōsha. 1973. p. 6.
- (4) Didi-Huberman, Georges. Translated by Terada Mitsunori and Hiraoka Yōko. *Fura Anjeriko shinpi shingaku to kaiga hyōgen*. Tōkyō. Heibonsha. 2001.
- (5) Sasaki Hideya. *Tenshi-tachi no Runesansu*. Tōkyō. NHK Books. 2000. p. 50. p. 82.
- (6) Panofsky, Erwin. Translated by Kida Gen, Kawato Reiko, and Uemura Kiyoo. *Shinboru keishiki to shite no enkinhō*. Tōkyō. Chikuma Gakugei Bunko. 2009. pp. 53-54.
- (7) Koyama Kiyoo. *Fra Angelico no jutai kokuchi: sono enkinhō to kaiga kūkan ni tsuite*. Tōkyō. Tōkyō Geijutsu Daigaku Bijutsugakubu Kiyō. pp. 71-107. 1968. pp. 100-103.
- (8) Paris, Jean. Translated by Iwasaki Chikara. *Kūkan to shisen: Seiyō Kaiga-shi no genri*. Tōkyō. Bijutsu Kōronsha. 1979. pp. 276-280.
- (9) *Jutai kokuchi*. A collection of pictures. Translated by Masujima Maiko. Phaidon. 2004.
- (10) Accademia Gallery. *The Official Guide. All of the Works*. Giunti Editore. 1999.
- (11) Sugiyama Hiroaki. *Renesansu no seishigeki*. Tōkyō. Chūō-Kōronsha. 2013.
- (12) *Botticheri to runesansu: Firenze no Tomi to Bi*. Bunkamura exhibition catalogue. Tōkyō. NHK Promotions, Mainichi Shinbunsha. 2015.
- (13) Pope-Hennessy, John. Translated by Kitamura Akari. *Fura Anjeriko*. Tōkyō. Tōkyō Shoseki. 1995.
- (14) Iannella, Cecelia. Translated by Matsubara Tetsuya. *Itaria Runessansu no kyoshō-tachi 4: Doutcho Di Buoninsēnya*. Tōkyō. Tōkyō Shobō. 1994.
- (15) Panofsky op. cit., pp. 54-55.
- (16) Panofsky op. cit., pp. 11-12.
- (17) Shirakawa Shizuka. *Jikun*. Tōkyō. Heibonsha. 1987. pp. 80-81. Also, *Jitsū*. Tōkyō. Heibonsha. 1996. p. 201.

表題 14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義

副題 「あいだ」を活性する天使～空「間」・時「間」・人「間」

The Significance of Depictions of the Angel in Scenes of the Annunciation from Fourteenth to Sixteenth-Century Italy

: The Angel that Activates the 'Interval Between' in regard to Space, Time, and People

序論

1. 研究の目的、およびその背景

本研究は、14~16 世紀のイタリアの画家達による受胎告知画において、視覚的に表出された天使像が諸々の形象群とともに構成する絵画空間の在り様を解明し、その変容を分析することから、そこに天使を表出することの意義を明らかにすることを目的としている。

加えて、筆者の究極の目的は、絵画表現における天使とは何なのか、および、天使をなぜ人間は存在させるのかを考察し、時代を超えた天使像を提示することにあり、本論はその端緒となる研究である。

筆者は、画家としてこれまでに多数の天使を描いてきた。同時にイラストレーターとして、依頼に応じる形でも数多くの天使イメージをイラストレーションとして制作してきた。日本においては全き外来の概念であり、モチーフである天使は、こんにちの特定の宗教に属するものとしてだけでなく、そのイメージが様々な媒体を通じて、広く一般的に共有されているかに見える。

1987 年に公開され世界的なヒット作となったヴィム・ヴェンダース (1945~) ¹⁾ 監督による西ドイツ・フランス共作映画『ベルリン・天使の詩』²⁾ (日本では 1988 年公開) を一つの契機として、前世紀末の欧米において「天使ブーム」と呼び得る状況が出来た³⁾。日本においても、天使に関する書籍、翻訳本が相次いで出版され⁴⁾、雑誌も次々と天使特集を組み⁵⁾、天使を主題とした展覧会も開催された⁶⁾。日本におけるそのピークは 1994~96 年であったと実感する。それは筆者が天使を主要なモチーフに据えて画家としての活動に入り、社会的認知を得た時期に重なる⁷⁾。今世紀に渡り、日本における天使への関心は継続し、関連書籍の出版は現在も相次いでいる⁸⁾。

現在、日本において入手可能な様々なアプローチによる天使に関する書籍の表紙・カヴァーの多くには、天使を描いた絵画イメージが多く使用される。その多くはキリスト教美術における天使像であり、その中心はルネサンス期のイタリアの画家達によるものである⁹⁾。なかでも、フィレンツェのサン・マルコ修道院の画僧であり、後に「天使のような修道士」と呼ばれたあだ名が、こんにちそのまま画家名とされているフラ・アンジェリコ (1387~1455) が描いた天使像は、多く

の書籍を飾っている¹⁰⁾。これらイタリア・ルネサンスの画家達による天使像は、今なお、なぜ代表的な天使像でありつづけるのか。現代人が「天使らしさ」として感受する本質的な表象とは、如何なる内容を持するのか。筆者は実作者として、現在の日本において自らが描く天使イメージが、キリスト教美術における天使像に基づくものであるのかどうか、そうであるならそこにはたらく原理とは如何なるものかを探りたいと思うに到った。それが本研究の背景となっている。

キリスト教神学は、天使を「身体なき精神」、あるいは「人間には不可視の肉体を持つもの」¹¹⁾と規定する一方で、キリスト教美術は、実に多数の視覚的天使像を擁して来た。本研究では、キリスト教美術に表出された多様な天使像の中で、まず、キリスト教の起点ともいえる受胎告知の主題を描いたイタリア絵画を素材に、天使表出の意義を探ることとする。

2. 本論における「表出」の語意について

本研究の表題を、「14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義」とし、その英語表記を“The Significance of Depictions of the Angel in Scenes of the Annunciation from Fourteenth to Sixteenth-Century Italy”とした。ここに用いた「表出」の語について説明を付す。

例えば、『新潮 世界美術辞典』において、「表現」の項目には次のようにある¹²⁾。

表現 (ひょうげん) ある内容を外的な形式によって表わすこと。芸術に関しては次のような区別がある。

(1) 自然や現実などの外的対象の世界を描写する。模倣 (imitation [英], Nachahmung [独]) とか再現 (representation [英], Darstellung [独]) といわれ、伝統的な絵画や彫刻はこの表現を基本にしている。なお想像による架空の世界の表現も含まれる。

(2) 感情・情緒などの心的状態を表し出す。表出 (expresssion [英], Ausdruck [独]) と呼ばれ、対象世界の描写によっても表現されるが、直接的には色や線の調子によって表わされ、フォーヴィズムとか表現主義、特に抽象表現主義などは、このような表現に重点を置いたものといえる。

(3) 抽象的普遍的な観念や思想を表わす。ふつうアレゴリーやシンボルが用いられる。

なおいずれの場合も表現活動は作品の形成 (formation [英, 仏], Gestaltung [独]) と不即不離に進行するから、創造的な形成活動を表現に含めることもできる。

これに従うならば、「表出」は表現者個人の内面・感情を外へと表わし出す (express) 行為を示す言葉であり、14~16 世紀のイタリアのキリスト教絵画を扱う本研究において、美術史の用語として「表出」はふさわしくない。より全体的な言葉として「表現」を用いるべきと思われる。しかし、美術領域を離れ、例えば心理学の用語としての「表出」は次のような意味で用いられる。

表出 Expression 内的心理的過程が知られうる身体的現象の総体と定義される。一般的には、顔の表情や全身的运动や音声のような表出運動をさすが、広義には心理的特性を示すとされる人相や体格のような形態的特徴や、書き物、絵画や音楽などの芸術作品のような静的客観的な物まで含められる場合もあり、一定しない¹³⁾。

即ち心理学用語では、意識的に制御し得ない表現を含めて「表出」と呼ぶこととなる。本研究は、研究対象とする天使を描いたキリスト教絵画のそれぞれの作者の制作意図・意志を超えて、結果として表れた形状的・造形的な事実の蓄積から、天使が絵画として描かれることの意義を探ろうとするものである。筆者の実制作者としての実感では、「表現」とは意識の制御に基づく能動的な行為であり、「表出」は意識の制御を超えて発動された現れである要素をより強く示す語として捉えられる。よって本論では、通常的美術用語の用法を離れ、より心理学的なニュアンスを込めて「表出」を用いることとした¹⁴⁾。

3. 受胎告知について

受胎告知とは、新約聖書ルカ伝福音書に記される、イエス・キリストの生涯に先立ち、神から選ばれたマリアが、神からの使い(天使)ガブリエルにより、神の子を宿し産むことを告げられ、それを受諾するという、キリスト教の起点ともいえる場面である¹⁵⁾。

26 その六月(むつき)めに、御使(みつかひ)ガブリエル、ナザレといふガリラヤの町(まち)にをる処女(をとめ)のもとに、神より遣(つかは)さる。

27 この処女(をとめ)はダビデの家のヨセフといふ人の許嫁(いいなづけ)せし者(もの)にて、其の名をマリヤと云ふ。

28 御使(みつかひ)、処女(をとめ)の許(もと)にきたりて言ふ『めでたし、恵まるる者よ、主(しゅ)なん

ぢと偕(とも)に在(いま)せ』

29 マリヤこの言(ことば)によりて、心いたく騒ぎ、斯(か)か)る挨拶は如何なる事ぞと思ひ廻(めぐ)らしたるに、
30 御使(みつかひ)いふ『マリヤよ、懼(おそ)るな、汝(なんじ)は神の御前(みまえ)に恵(めぐみ)を得たり。
31 視よ、なんぢ孕(みごも)りて男子(なんし)を生まん、其の名をイエスと名づくべし。

32 彼は大(おほい)ならん、至高者(いとたかきもの)の子と称(たた)へられん。また主たる神、これに其の父ダビデの座位(くらゐ)をあたへ給(たま)へば、
33 ヤコブの家(いへ)を永遠(とこしへ)に治めん。その国は終ることなかるべし』

34 マリヤ御使(みつかひ)に言ふ『われ未だ人を知らぬのに、如何(いかに)して此の事のあるべき』

35 御使(みつかひ)こたへて言ふ『聖霊なんぢに臨み、至高者(いとたかきもの)の能力(りから)なんぢを被(おほ)はん。此の故(ゆえ)に汝(なんぢ)が生むところの聖なる者は、神の子と称(とな)へらるべし。

36 視よ、なんぢの親族エリサベツも、年老いたれど、男子(なんし)を孕(はら)めり。石女(うまずめ)といはれたる者なるに、今は孕(みごも)りてはや六月(むつき)になりぬ。

37 それ神の言(ことば)に能(あた)はぬ所(ところ)なし』

38 マリヤ言ふ『視よ、われは主(しゅ)の婢女(はしため)なり。汝(なんぢ)の言(ことば)のごとく、我に成れかし』つひに御使(みつかひ)、はなれ去りぬ¹⁶⁾。

キリスト教美術において天使は夥しく表出されるが、その多くで主要な登場人物の周囲を飾る傍役であり、また空隙を埋める副次的な要素と見えるが、受胎告知で天使は、マリアとともに中心的要素を成す。従って受胎告知画は画家にとって、天使のイメージ表出の競作の場ともなった。天使はマリアと対面し告知するためにそこに登場するのであり、その告



図1 フラ・アンジェリコ「受胎告知」1438~1450年頃、フレスコ、サン・マルコ修道院北回廊、フィレンツェ【2014年6月16日 寺門孝之撮影】

知の発信者は神であり、神からマリアへは別途、聖霊が発射される。それら諸要素の複合体、有機的結合体として受胎告知画があり、そこでは組織的イメージの全体に対し、天使が果たす機能を視覚的に見ることができるのである。

受胎告知画が特に盛んに描かれたのは、ルネサンスの時代と呼ばれる14世紀から16世紀にかけてのヨーロッパ諸域においてで、特にその初期から中期には、フィレンツェやシエナを中心とする中部イタリア、トスカーナ地方であった。シモーネ・マルティーニ、フラ・アンジェリコ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、サンドロ・ボッティチェリなど14~15世紀各時期を代表するトスカーナの画家による受胎告知画は、今日、天使の視覚的イメージを強く規定するものとして広く一般に知られている(図1)¹⁷⁾。

4. 先行研究

4-1. 受胎告知に関する先行研究

4-1-1. 矢代幸雄『受胎告知』

受胎告知の場面は、天使とマリアが対面し、二者の間に交わされる言葉と、それにとまなう主としてマリアの感情の変化を表す所作が、それを描く画家それぞれの創意工夫を誘発し、その視覚表出は静的でありながら劇的な緊張を内包し、なによりも天使、マリアへの美的な礼賛は、数多のキリスト教美術の主題の中でも、たとえばキリスト磔刑の場面などに比して、キリスト教に親しくない者にとっても近づき易い視覚イメージを多数提出してきた。そのことは、日本においても早い時期に美術史家の矢代幸雄(1890~1975)による受胎告知画の総括的な研究が『受胎告知』としてまとめられていることにも窺われる。イタリアを中心に広く世界から蒐集された図版集を擁し、受胎告知に関する主要な問題群について作品に即し論評を加えた、美術史学による受胎告知研究の基礎となる古典であるが、受胎告知の場面を「若々しい処女マリア」と「青年天使」による「天地間の恋愛」と捉えるロマンティックな詩情が基調となっており、天使表出と絵画空間を結ぶ視点は強調されない¹⁸⁾。

4-1-2. G・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ―神秘哲学と絵画表現』

フランスの美術史家G・ディディ＝ユベルマン(1953~)による『フラ・アンジェリコ―神秘哲学と絵画表現』¹⁹⁾はフラ・アンジェリコ等15世紀半ばのイタリアの画家が絵画表出に秘めた思想・哲学・神学・信仰の深淵を深く探求し、受胎告知画を神秘神学的に再解釈する中で、美術史学の現状を突破する挑戦的な試論を提示し、本研究へも多くの示唆を与えるが、主としてキリストとマリアを対象に論議され、天使表出への言及は為されていない。多数の受胎告知画像を有する。

4-1-3. G・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で―美術史の目的への問い』

同著者による『イメージの前で―美術史の目的への問い』²⁰⁾は前著と補完し合う形で、フラ・アンジェリコがサン・マルコに描いたもうひとつの受胎告知画に焦点を当てて論ずる箇所があり、本研究の結論へと向かう考察に示唆を与える。

4-1-4. ファイドン刊『受胎告知』

数々のビジュアル・ブックを刊行しているロンドンの出版社ファイドンの、ジュリア・ヘイスティングスのデザインによる『受胎告知』²¹⁾は、中世から現代美術に至る122点の受胎告知画を編年体、カラー図版で収録した画集であり、一切の解説が付けられないが、先入観を与えられずに図像を観察する目的には適切であり、本研究の材料として大いに有効であった。

4-2. 天使に関する先行研究

4-2-1. マルコム・ゴドウィン『天使の世界』

1990年に刊行され、その邦訳が1993年以来十数回にわたり増刷を重ねているマルコム・ゴドウィン著『天使の世界』は、天使について多角的に、かつ専門的な深層にまで踏み込んで論じた主要文献である。その中で著者は、ルネサンス期の複数の受胎告知画の天使像の比較に触れているが、論議が尽くされているとは言い難い²²⁾。

4-2-2. ミシェル・セール『天使の伝説』

1993年にフランスの哲学者ミシェル・セール(1930~)により多数の図版をともなった豪華大型本として刊行された“LA LÉGENDE DES ANGES”は、当時の急速に実現されつつあった電子的ネットワークの一般化を背景に、科学技術とコミュニケーション、大量の移動と伝達の媒介として天使イメージを現代に召還し、その概念を再構築しようと試みる。全編、男女間の会話体として語られ、20世紀末の「気分」がよく記録された寓話的かつ哲学的なヴィジュアル・ブックであるが、日本語翻訳書では全ての図版は削除され、その会話文のみが訳出された。フラ・アンジェリコの受胎告知画についての言及が為されており、本研究に示唆を与える部分がある²³⁾。

4-3. 天使の絵画表出に関する先行研究

4-3-1. 佐々木英也『天使たちのルネサンス』

ケネス・クラーク『ザ・ヌード』『風景画論』の訳者であり、イタリア・ルネサンス美術の専門家である佐々木英也(1932~)の『天使たちのルネサンス』は、一般普及書ながら、フラ・アンジェリコ、フラ・フィリッポ・リッピの絵画を中心に、天使の絵画表出を軸にルネサンス美術を総括する挑戦的な内容であり、14~15世紀ルネサンスの時代を「天使の世紀」と呼び、本論の視点に隣接する内容を含むが、その第1章でトマス・アキナスや、偽ディオニュシオス・ホ・アレオパギテスなど神学者による天使論を概観するため、それらに基づく天使に関する判断が差し挟まれる部分がある²⁴⁾。

には至らない³⁰⁾。

4-4 絵画空間および遠近法に関する先行研究

4-4-1. エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』

ドイツ出身の美術史学者でイコノロジー（図像解釈学）の理論提唱者エルヴィン・パノフスキー（1892~1968）が1924-25年に発表した『〈象徴形式〉としての遠近法』はこの領域における古典的論文であり、ルネサンス遠近法によって表出される絵画空間を、西欧近代を成立させる科学精神の象徴的な現れと見る視点は、現在の視覚論のみならず広範な分野に影響を及ぼしているが、その中で特定の受胎告知画に触れ、興味深い注釈を加えている²⁵⁾。

4-4-2. 小山清男『Fra Angelicoの受胎告知—その遠近法と絵画空間について』

図学研究者である小山清男（1916~）の論文『Fra Angelicoの受胎告知—その遠近法と絵画空間について』は、フラ・アンジェリコの有名な3点の受胎告知画に表出されている空間を、図学的に比較分析するものであるが、画家の思索にまで触れる見解が随所に示される²⁶⁾。

4-4-3. 辻茂『遠近法の発見』

辻茂（1930~）著『遠近法の発見』は、ルネサンス前後期の各種遠近法の作図法を絵画作品に調査・研究したもので、その中に「天使の遠近法」という著者の命名による名称が登場するが、これは14世紀のシエナ派の画家の作品に見られる遠近法を、正統なルネサンス遠近法と区別するために提示されたもので、絵画空間に表出された天使の役割に触れるといった議論ではない²⁷⁾。

4-4-4. 朝倉 恵美・面出 和子『受胎告知の空間表現について』

雑誌「図学研究」2013年12月号に掲載されている論文『受胎告知の空間表現について』²⁸⁾は、受胎告知画に限定した絵画空間の研究であり、本研究と素材・視点を共にするものである。アルベルティの『絵画論』²⁹⁾が与えた当時の絵画空間への影響を実証し、また受胎告知画の消失点の地域的な相違など、興味深い結論を提示している。天使表出に関する分析は為されておらず、また消失点の変化を検証する前提において、本研究の関心とは方向を異にする部分がある。

4-5. 天使の飛翔表出に関する先行研究

4-5-1. クライヴ・ハート『飛翔論』

イギリスの文学者・批評家のクライヴ・ハート（1932~）による『飛翔論』は、西洋美術および西洋古典文芸作品における飛翔のイメージを分類・解説する興味深い研究書で、その第2章を「下に向かう飛行」と名付け、受胎告知における天使表出、特にティントレットについて論じており、天使と大地の「あいだ」への意識を予感させるが、絵画空間の分析

4-5-2. ユベール・ダミッシュ『雲の理論—絵画史への試論』

フランスの哲学者・美術史家で、学域横断的な挑戦的な研究活動で知られるユベール・ダミッシュ（1928~）の『雲の理論—絵画史への試論』は、絵画における「雲」を多方面から分析し論じるが、その中で「雲」とルネサンス遠近法的表出の対立的な関係性について触れる箇所があり、本研究の編年的な比較分析に示唆を与える³¹⁾。

4-6. フラ・アンジェリコに関する先行研究

先に掲げたディディ＝ユベルマンの二著書はフラ・アンジェリコに関する先行研究としてもよいものであるが、その他にフラ・アンジェリコについて専門的に扱った先行研究としては以下のものを本研究は参照した。

4-6-1. ヌヴィル・ローレ『フラ・アンジェリコ—天使が描いた「光の絵画」』

ヌヴィル・ローレ『フラ・アンジェリコ—天使が描いた「光の絵画」』³²⁾はフラ・アンジェリコの全容について深く、コンパクトに纏める一般書であるが、古今のフラ・アンジェリコ研究からの抜粋が本研究に役立つ。

4-6-2. ジョン・ポープ＝ヘネシー『フラ・アンジェリコ』

イタリア美術研究の大家でありヴィクトリア・アンド・アルバート美術館館長、大英博物館館長を歴任したジョン・ポープ＝ヘネシーによる『フラ・アンジェリコ』³³⁾は豊富な図版と詳細な解説により、この画家の画業の流れを把握する基本文献となる。

3-6-3. ジュリオ・カルロ・アルガン『FRA ANGELICO』

また1955年にスイスの美術出版社SKIRAから刊行されたGiulio Carlo Argan『FRA ANGELICO』³⁴⁾は邦訳がないが、多くの論文に引用され、フラ・アンジェリコの画業を、当時のフィレンツェで優勢であったアルベルティによる絵画理論と、再発見された新プラトン主義的思想とを両立させる先端的な実験としてとらえる視点は、今なお有効であり、本研究にも示唆を与える。

4-7. 視線に関する先行研究

4-7-1. ジャン・パリシ『空間と視線—西欧絵画史の原理—』

シェイクスピアやゲーテの演劇の研究で知られるフランスの評論家ジャン・パリシ（1921~）は『空間と視線—西欧絵画史の原理—』において、多数の西欧絵画の観察・分析から、絵画内に表出される視線と、絵を見る者の視線との交流が絵画空間を形成することを提示し、それらの視線の在り様を分類する。視線論とも呼べる大著であるが、体系化されておらず、参照材料に関する不備も指摘される。しかし絵画空間と

視線とを結ぶ視座には、本研究にとっておおいに参考とすべき内容を見出し得る。わずかながら受胎告知画内の視線表出への言及も為される³⁵⁾。

4-7-2. ジャン＝リュック・ナンシー『肖像画の眼差し』

キリスト教絵画の分析から「キリスト教の脱構築」を企図するとされるフランスの哲学者ジャン＝リュック・ナンシー(1940～)は、『肖像画の眼差し』³⁶⁾において、肖像画に表出される眼差し(視線)をアイコンと結び分析しているが、絵画と視者をつなぐ眼差しについて、本論が参照すべき言及が多々含まれる。

4-7-3. 高階秀爾『肖像画論』

現在日本を代表する美術史学者・美術評論家である高階秀爾(1932～)の『肖像画論』³⁷⁾はモーツァルトの肖像画を主軸に、西欧の肖像画の諸問題をわかりやすく解説する読み物であるが、肖像画の視線について本論に示唆を与えてくれる。

本研究は、以上に掲げた先行研究では扱われていなかった「受胎告知画における天使表出の意義」に視点を据えることにより、これらの先行研究を結び、新たな視座を提示する。

5. 研究の方法、および研究の材料の設定

本研究は、以上に掲げた先行研究を「天使表出の意義」という視点により結び、「天使とは・・・である」といった前提的知識を可能な限り排し、新たに絵画表出内にそれを探る。そのために、主要な受胎告知画の図版を集め、またその幾つかについては実際に原画を観察した。それら多数の受胎告知画像を材料とし、編年的な傾向に配慮しつつ、ディディ＝ユベルマン等による神学的解釈の成果を必要に応じて参考にはするが、専ら、天使表出がその絵画空間における他の表出形象要素とともに構成する絵画空間の視覚的に確認可能な造形的な事実から、その構成の原理を考察し、複数の天使表出絵画の連関から、その変化を辿り、そこに天使を表出する意義を探求する。その探求とは、美術史的な事実に対するものであるというよりは、むしろ現在においてそれらの天使表出が、視る者に対して与えることとなる効力とその意義へ向かうこととなる。

2014年6月15～23日の日程でフィレンツェ・シエナ・アレッツォおよびパリ(ルーヴル)への現地調査に赴き、美術館および教会建築の内外に多数の受胎告知画を観察することが出来たが、あらためて矢代幸雄『受胎告知』¹⁸⁾の掲載図版の網羅性の充実には目を見張らざるを得ない。初版は実に1927年のことであり、全図版が白黒写真で、また小さいこともあって観察しづらい面は否めないが、主要な受胎告知画のリストとしては本研究においても有効であると判断した。また、ヴィジュアル・ブックを専門とするイギリスのファイドン社の『受胎告知』²¹⁾には中世から現代に至るまでの

受胎告知画のカラー図版122点が制作の古い順に編集されており、先行研究3-4-4に掲げた朝倉 恵美・面出 和子による論文『受胎告知の空間表現について』²⁸⁾は、この全作品を研究素材とした分析である。これもまた受胎告知画のリストとして本研究にとって極めて有効であると判断した。当初、本研究の素材として、矢代『受胎告知』掲載図版から、「死の告知」5点および「井泉の告知」4点、また明らかに立体である彫刻作品6点を外し、また2画像で1組となるものや、部分拡大の重複する画像を除いた186点を抽出したものの、ファイドン『受胎告知』の掲載図版から矢代『受胎告知』と重複しない66点、ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ神秘哲学と絵画表現』から4点、『ポツィチェリとルネサンスーフィレンツェの富と美展図録』³⁸⁾から2点、寺門撮影の14点を加えた、272点を元とする研究素材と定め、その制作年および地域に注目し分類した(表1)。

表1. 収集した受胎告知画像の制作年・地域による分類(寺門孝之作成)

	中世～12c	13c	14c	15c	16c	17c	18～20c	
トスカーナおよび周辺		5	23	67	16	1		112
その他のイタリア	8	1	1	19	18	10		57
イギリス			4				5	9
フランス	1	2	3	3		5	5	19
フランドル			1	16	5	1		23
ドイツ				7	7	3	1	18
スペイン		2				5	1	8
不明・その他	12					4	10	26
	21	10	32	112	46	29	22	272

それによると、まず年代的には、中世～13世紀の合計31点を、14世紀のみで32点と上回り、12世紀に至るまでは世紀毎に分類し得ないことから、本研究対象を14世紀からとした。15世紀のみで112点、16世紀は46点となり、受胎告知画が描かれた中心的年代は15世紀であることがこの資料からは明らかである。17世紀にも、29点見られ受胎告知画は継続されているが、地域的な分散が見られ、18世紀以降は現代に至るまで全てで22点となる。ここで本研究対象を14～16世紀に限定し、地域的な分散を確認するために、地図上にポイントを試みた(図2.3,4)³⁹⁾。それによると、14～15世紀においては、イタリア中部トスカーナ地方に圧倒的な集中が見られ、16世紀になると受胎告知画数自体が減少するとともに、トスカーナへの集中は圧倒的ではなくなり、ヴェネツィアやローマ、ミラノなどへの分散が見られた。17世紀の29点のうち、3分の2近い18点がイタリア以外の地域に分散している。イタリア以外の地域にも、特に15世紀フランドルにおけるフーベルトとヤンのファン・アイク兄弟、15～16世紀ドイツのアルブレヒト・デューラー、16～17世紀スペインのエル・グレコをはじめとする興味深い受胎告知画が存在すること、矢代幸雄の研究がイタリア・フィレンツェを拠点とするものであり、また筆者の現地調査も同地を中心としたもので、他地を重点的に調査をすれば、自ずとイタリア以外の地域の素材を多数抽出することが可能と思われることは、重々承知する。また、先の朝倉・面出論

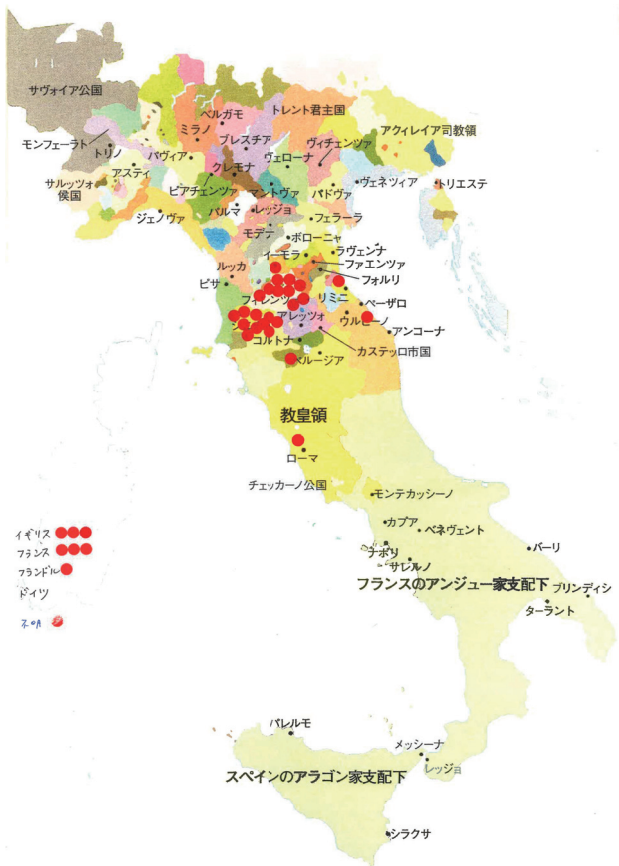


図 2. 収集した受胎告知画像の 14 世紀における分布 [寺門孝之作成]

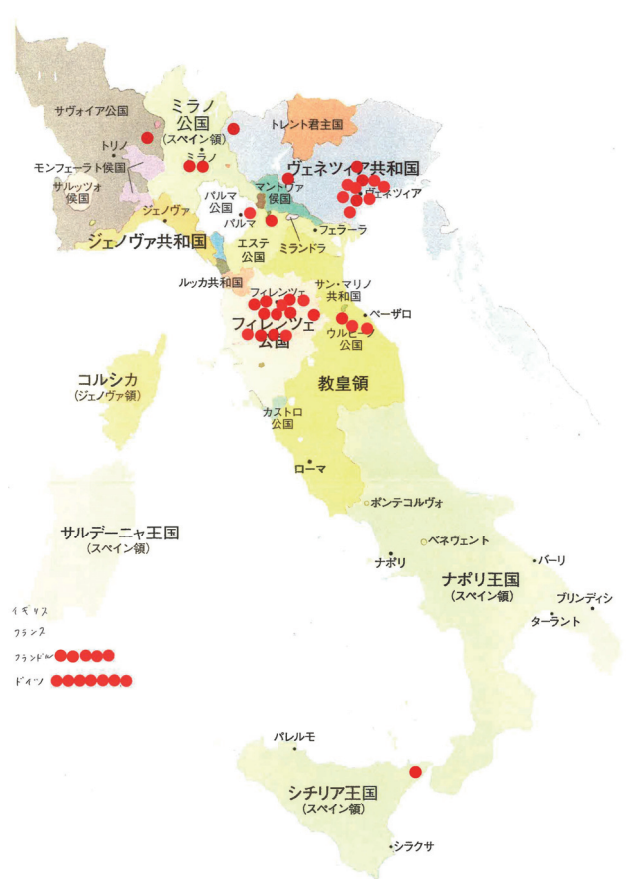


図 4. 収集した受胎告知画像の 16 世紀における分布 [寺門孝之作成]

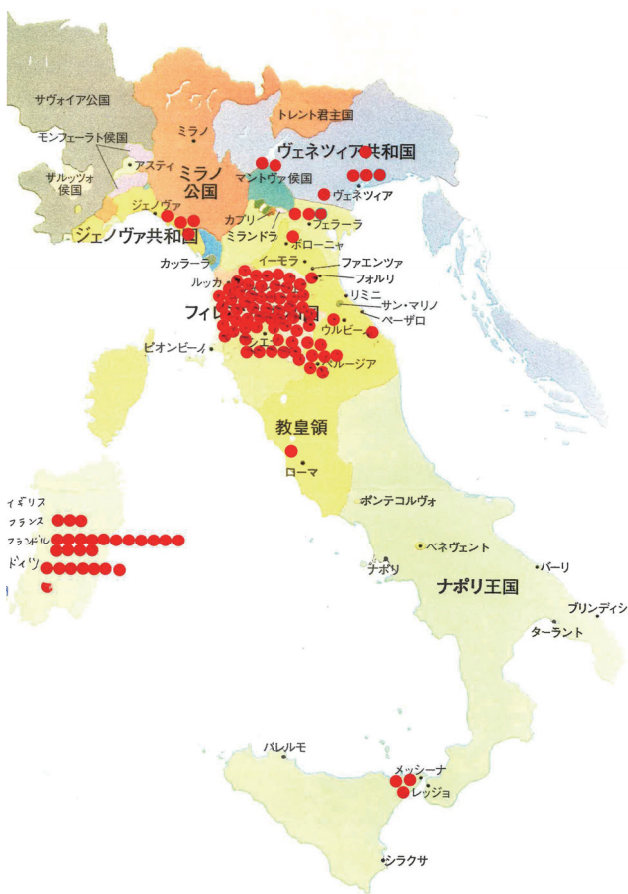


図 3. 収集した受胎告知画像の 15 世紀における分布 [寺門孝之作成]

文において、イタリアと北ヨーロッパとでは消失点の位置に差異があり、それぞれ絵画空間の相違について報告される。本研究による「天使表出の意義」の探求において、そうした地域比較の可能性も強く自覚するものであるが、それについては後考に期することとし、本研究では対象素材を、14~16 世紀のイタリアの受胎告知画に限ることとした。現地調査により観察し得た 46 点を含む最終的な素材集の構成は以下の通りである。

矢代幸雄『受胎告知』から先に抽出した 186 点の図版から、絵画以外の工芸品や、絵画内のモチーフ間の位置関係を図りかねるデッサン等をさらに省いた、14~16 世紀のイタリアで描かれた 102 点の受胎告知画を抽出。重複を避け、ファイドン刊の画集『受胎告知』から 17 点、ディディ=ユベルマン『フラ・アンジェリコ神秘神学と絵画表現』の図版から 4 点、フィレンツェのアカデミア美術館の公式カタログ⁴⁰⁾から 8 点、杉山博昭『ルネサンスの聖史劇』⁴¹⁾の図版から 1 点、『ボッティチェリとルネサンス—フィレンツェの富と美展図録』から 2 点、ジョン・ポーブ=ヘネシー『フラ・アンジェリコ』³³⁾から 2 点、さらに筆者自身の撮影による 8 点を加えた計 144 点の画像を、可能な限り編年体としたものを本論の基礎材料とし、ここに「受胎告知集イタリア 2015」と呼ぶこととする。

これら 144 点の編年的地域分布を確認すると、14 世紀にはトスカーナの受胎告知が全イタリアに占める割合は

91%、15世紀には76%であるが、16世紀には48%となり、受胎告知画は時代を下るに従い、トスカーナから他へ分散して行くと思われる。

考察の対象とする画像は、受胎告知画の一部を切り取ったものではなく、全体像を見ることが出来るものが望ましい。それぞれの受胎告知画に対し、web画像も含め可能な限り複数の画像にあたり、各受胎告知画面の全体像を把握することを求めた。作品画像の多岐にわたる出典についても、それぞれの画像毎に記載した。「受胎告知集イタリア 2015」144点の目録および画像をともなう資料集を、本論文巻末に付している。

この素材集を扱い、この後、本論において3つの視点から分析を進める。第1章では、天使とマリアの「あいだ」に注目し、14~15世紀のトスカーナの画家達による受胎告知画における絵画空間の構成を論ずる。第2章では、天使と大地の「あいだ」に着目し、14~16世紀のイタリア受胎告知画における天使の飛翔表現から見る絵画空間の変容について論ずる。第3章では、絵画と視者の「あいだ」に天使を見出し、14~16世紀のイタリア受胎告知画における視線表出による絵画空間の構造と内面の生成を論ずる。以上の構成をもって、14~16世紀のイタリアの受胎告知画において、天使を表出する意義を探求することとする。

【序論 / 注釈・引用文献】

- 1) ドイツ、デュッセルドルフ生まれ。『パリ、テキサス』（1984）、『夢の涯まで』（1991）、『Pina/ピナ・パウシュ 踊り続けるいのち』（2011）など。
- 2) ドイツ語原題は「ベルリンの上の空」(DER HIMMEL ÜBER BERLIN)。壁により東西に切断された都市ベルリンを舞台に、人間の女性に恋をし、地上に降り人間として生きる決意をした天使ダミエルを中心とした人間・天使・元天使の人間による群像劇映画。1989年末の壁の崩壊後のベルリンを舞台にしての続編『時の翼にのってファラウェイ・ソー・クロース！』が同監督および継続的キャスティングにより1993年にドイツ映画として制作された。
- 3) 「天使が大ブームになっているようだ。[19] 93年末にはアメリカの有力雑誌「タイム」や「ニューズウィーク」がこぞって天使を特集し、天使ブームの過熱ぶりを伝えている。アメリカ、ヨーロッパでは天使をテーマにした書物が続々とベストセラーの上位を占め、天使をモチーフにしたカレンダー、ポストカード、アクセサリーなども飛ぶように売れた」。鏡リュウジ「天使たちの孤独」、『CINEMA RISE No.50「時の翼にのってファラウェイ・ソー・クロース！」』アミューズビデオ/ギャガ・コミュニケーションズ, 1994, p.9
「天使の復権が既に始まっていると考えることも可能である。[...] 二つ目のしるしはヴィム・ヴェンダースの映画、『ベルリン・天使の詩』の成功だろう。ヴェンダースはこの作品で、天使のテーマ研究上重要な側面のいくつかを浮き彫りにし、しばしば古くからの思索にたどり着く。」フィリップ・フォール『天使とはなにか』片木智年訳, せりか書房, 1995, pp.11-12
- 4) 以下9) 10) 参照のこと。
- 5) 『夜想』21号「特集 天使」ペヨトル工房, 1987.7.15発行。日本

では最も早い時期の全頁をあげての天使特集であった。

『現代思想』第22巻第11号, 青土社, 1994.10.1発行「特集 天使というメディア」も連載以外の全頁をあげての天使特集であった。

『BRUTUS』第15巻第23号, マガジンハウス, 1994.12.15発行の特集タイトルおよび見出しは、「世界的ブームか、必要悪か? 〈天使〉解体新書—天使の足音が近づいている。ホラ、そこまで!」。pp.18-137, ほとんど全頁を挙げての特集。p.33には筆者の著書への言及がある。

『月刊美術』第21巻第6号, サン・アート/実業之日本社, 1995.6.20発行の特集タイトルは、「今なぜ天使なのか? 世紀末ニッポンに現われたHealing Art (治療アート)」。pp.29-60, pp.32-33, およびp.56に筆者が紹介される。その他、『MADO 美術の窓』第15巻第10号 (No.162), 生活の友社, 1996.8.9発行の巻頭特集タイトルは、「天使の美術—天使はいついどこから来たの! ?」。

6) 1980年にニューヨーク近代美術館でのピカソ展を機にグラフィック・デザイナーから画家宣言をしたとされる横尾忠則は、1991.9.9-9.28の会期で南天子画廊にて「受胎告知」のタイトルを冠した絵画展を行う。

岡崎市美術博物館 開館特別企画展「天使と天女—天界からのメッセージ」松岡正剛 企画・構成, 1996.7.6-9.23。

多木浩二監修, ワタリウム美術館「歴史の天使 The Fallen Angels」1996.9.13-11.24 / 金子國義アートディレクション, 伊勢丹新宿店「天使と妖精たちのクリスマス展」1996.12.18-25, 筆者も参加, など。

7) 5) 参照のこと。

8) 山内志朗『天使の記号学』岩波書店, 2001 / マッシモ・カッチャーリ『必要なる天使』柱本元彦訳, 人文書院, 2002 / 八木雄二『天使はなぜ墮落するのか』春秋社, 2009, など今世紀に入ってから哲学者による天使関連書が目立って刊行されている。2016年3月には、本論の外部副査を御担当くださった岡田温司先生の『天使とはなにか』（中公新書 / 中央公論社）が満を持して刊行される予定である。

9) 例えば、ジョン・ロナー『天使の事典—バビロニアから現代まで』鏡リュウジ/宇佐和通訳, 柏書房, 1994 / ローラ・ウォード/ウィル・ステューズ『Angels—天使の姿』小林純子訳, 新紀元社, 2005 / P・L・ウィルソン『イメージの博物誌 31/ 天使—神々の使者』鼓みどり訳, 平凡社, 1995 など。

10) 例えば、ミシェル・セール『天使の伝説—現代の神話』及川馥訳, 法政大学出版局, 2002 / ソフィー・バーナム『天使の本』吉田利子訳, ジャパン・タイムズ, 1994 / マルコム・ゴドウィン『天使の世界』大瀧啓裕訳, 青土社, 1993 / 利倉隆『天使の美術と物語』美術出版社, 1999 / 『ペイト・アンジェロー—天使のはこぶもの』トレヴィル, 1992 など。

11) ジョン・ロナー『天使の事典—バビロニアから現代まで』鏡リュウジ/宇佐和通訳, 柏書房, 1994) ローラ・ウォード/ウィル・ステューズ『Angels—天使の姿』小林純子訳, 新紀元社, 2005, pp.174-175

12) 『新潮 世界美術辞典』新潮社, 1985, pp.1213-1214

13) 『新版 心理学事典』下中邦彦編集, 平凡社, 1981, p.728

14) ただし、表題における「表出」の英訳としては、express ではやはり、内面表出の意が強調されることを鑑み、depictions「描出」の語をあてている。



図5. マルコム・ゴドウィンによる天使の比較図像 [『天使の世界』 p.248-9, 1993]

15) 柳宗玄 / 中森義宗編『キリスト教美術図典』吉川弘文館, 1990, pp.168-170

16) 新約聖書ルカ福音書 1-26-38, 『文語訳新約聖書』岩波文庫, 岩波書店, 2014, pp.128-129

17) 素材集「受胎告知集イタリア 2015」007/043/083/095 参照。

18) 矢代幸雄『受胎告知』警醒社, 1927 / 創元社, 1952 / 新潮社, 1973, p.6

19) G・ディディ=ユベルマン『フラ・アンジェリコ神秘哲学と絵画表現』寺田光徳 / 平岡洋子訳, 平凡社, 2001

20) G・ディディ=ユベルマン『イメージの前で—美術史の目的への問い』江澤健一郎訳, 法政大学出版局, 2012

21) 『受胎告知』(画集) 増島麻衣子訳, ファイドン, 2004

22) マルコム・ゴドウィン『天使の世界』大瀧啓裕訳, 青土社, 1993,

「大天使ガブリエルのこれら四つの絵は35年にわたって描かれた。左の絵はロレンツォ・モナコが描いたもので、1420年に完成した。この絵のガブリエルは、金色を背景にして、輝かしく浮かんでいる。繊細に描かれ、天上界の非現実的なものになっている。装飾的な翼は平面的である。15年後にフラ・アンジェリコが描いたガブリエルは、ほとんど檻のようなところに入れられている。大天使もロープも実質のあるものになっているが、初期の時代のものであるかのように、いささか平板である。同じ頃(1435年)に描いたマゾリーノは、微妙な光と影を使って、大天使にまろやかさをあたえている。ピエーロ・デッラ・フランチェスカが1455年に描いた最後の絵では、ガブリエルが血と肉を備えた現実的な姿に変容し、ついに霊が重力を受けたかのように、しっかりと地に膝をついている。輝く光の天使が顔をほとんど影に隠されている。肉をまとう天使は物質世界の法則にしたがうのだ。天使が人間になっているので、内的な光はもはや見られない」(pp.248-249)。

著者のこの解説とともに掲出されている、4点のイタリア・ルネサンス期の受胎告知画におけるガブリエル像を年代順に、背景とともに巧みに合成処理された図版(図5)を見ると、なるほど、天上的で非現実的な空中に浮遊する天使が、地上に降り立ち、さらに膝

を落とし、身を地に近づけていく様が見て取れる。しかし、本研究・第3章において、多数の受胎告知画を編年的に観察した結果においては、この著者がまとめるように事は運ばないことに気づかされる。ロレンツォ・モナコの表現は例外的であり、ガブリエルが空中に浮遊する状態で描かれる受胎告知画のほとんどは、1500年代以降に集中するのである。

23) ミシェル・セール『天使の伝説—現代の神話』及川馥訳, 法政大学出版局, 2002, pp.83-85

MICHEL SERRES “LA LÉGENDE DES ANGES” Flammarion, Paris, 1993

原書のその箇所には、見開きで大きくフラ・アンジェリコがサン・マルコに描いた受胎告知(「受胎告知集イタリア 2015」043)が掲載されており、テキストで話者が話題としているのが同受胎告知画であることが示唆される。邦訳書では、一切の図版が無く、同受胎告知画は、カヴァー・デザインに採用されている。

24) 佐々木英也『天使たちのルネサンス』NHKブックス, 2000, pp.36-37, p.50, p.82

25) エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元監訳, 川戸れい子 / 植村清雄訳, ちくま学芸文庫, 2009, pp.53-54
 において、パノフスキーは、1344年にアンブロジーオ・ロレンツェッティにより描かれた受胎告知(「受胎告知集 2015 イタリア」012)に触れ、天使とマリアに挟まれる部分と、その外側とで、空間描出に齟齬が存することに言及している。これについては、この後、本論文・第1章で検討する。

26) 小山清男『Fra Angelico の受胎告知—その遠近法と絵画空間について』東京藝術大学美術学部紀要, pp.71-107, 1968, pp.100-103

27) 辻茂『遠近法の発見』現代企画室, 1996, pp.116-130

28) 朝倉 恵美・面出 和子『受胎告知の空間表現について』, 『図学研究』, 日本図学会, 2013.12, pp.11-18. 同論文においては、受胎告知画の地域の広がりにおける絵画空間の変化、および線遠近法の技術書の出版の、絵画空間への影響を中心に分析され、絵画空間内に生起する、繊細な事象に関する視点は示されない。

29) アルベルティ『絵画論』1435, フィレンツェ /

- 三輪福松訳, 中央公論美術出版, 1971
- 30) クライヴ・ハート『飛翔論』阿部秀典訳, 青土社, 1995, pp.62-97
- 31) ユベール・ダミッシュ『雲の理論—絵画史への試論』松岡新一郎訳, 法政大学出版局, 2008, pp.206-207
- 32) ヌヴィル・ローレ『フラ・アンジェリコ—天使が描いた「光の絵画」』森田義之監修, 遠藤ゆかり訳, 創元社「知の再発見」双書 157, 2013
- 33) ジョン・ポープ=ヘネシー『フラ・アンジェリコ』喜多村明里訳, 東京書籍, 1995
- 34) Giulio Carlo Argan『FRA ANGELICO』SKIRA, 1955
- 35) ジャン・パリス「空間と視線—西欧絵画史の原理—」岩崎力訳, 美術公論社 1979, pp.276-280
- 36) ジャン=リュック・ナンシー『肖像画の眼差し』岡田温司・長友文史訳, 人文書院, 2004
- 37) 高階秀爾『肖像画論』青土社, 2010
- 38) 『「ボッティチェリとルネサンス—フィレンツェの富と美展」カタログ』, Bunkamura, NHK, NHK プロモーション, 毎日新聞社, 2015
- 39) 土台とした地図は、塩野七生『ルネサンスとは何であったか』新潮社, 2001, 巻頭口絵vi「イタリア勢力分布（14世紀、15世紀、16世紀）」を使用した。
- 40) 『ACCADEMIA GALLERY The Official Guide all of the works』Giunti Editore, 1999
- 41) 杉山博昭『ルネサンスの聖史劇』中央公論新社, 2013

表題 14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義

副題「あいだ」を活性する天使～空「間」・時「間」・人「間」

The Significance of Depictions of the Angel in Scenes of the Annunciation from Fourteenth to Sixteenth-Century Italy
: The Angel that Activates the 'Interval Between' in regard to Space, Time, and People

第1章

天使とマリアの「あいだ」

—14~15 世紀のトスカーナの画家達による受胎告知画における絵画空間の構成—

第1章では、天使がマリアとどのような配置で表出されるかに着目する。

1.14~15 世紀のイタリアの受胎告知画にける天使とマリアの同一地平上の線対称的表出

「受胎告知集 2015 イタリア」の 144 点の受胎告知画のうち、マリア一人のみが表出される 3 点¹⁾を除く全てにおいて、天使は背に翼を有して表出される。マリアはそうではない。天使は、人間であるマリアとは異なり、背に翼を生やして表出されるが、受胎告知画面において、必ずしも飛翔しているわけではない。むしろ、飛翔している天使表出は少なく、「受胎告知集イタリア 2015」144 点中、24 点²⁾に過ぎず、そのうちの 2 点³⁾は地上から離れているかどうか不明瞭ではない。明瞭に飛翔するうち半分の 11 点⁴⁾は 16 世紀のものである。97 点において、天使とマリアは同じ地面上に在るように描かれている⁵⁾。不明なものが 25 点⁶⁾あり、そのうち同一画面に描かれながら資料写真のトリミングにより確認できない 1 点⁷⁾を除く全ては、天使とマリアとが別々の画面に描かれていることによるものであるが、このことは後に重要となってくる。また、天使とマリアで視線の高さが等しいものは、50 点⁸⁾。この中には、天使が飛翔しているもの⁹⁾、マリアと別画面に描かれる場合のもの¹⁰⁾も含まれる。天使の目の位置がマリアより高いものが 30 点¹¹⁾。逆にマリアの目の位置が天使よりも高いものが 63 点と多い¹²⁾。大多数において、天使とマリアは向かい合っており、二者が明らかに向かい合っていない姿勢をとると見えるものは 15 世紀の 1 点と 16 世紀の 1 点に過ぎない¹³⁾。

可能性としては様々な配置による表出があり得るにもかかわらず、実際にはそうではなく、天使は地上に降り立ち、マリアと同一の地面上に、多少の高下はあったとしても、マリアとほぼ同じ高さで対面し、線対称的に左右に配置されることとなった理由は何であろう。

それは、受胎告知が当初描かれた場所と深く関係する。

2. 「門」「扉」の「開き」の潜勢

矢代幸雄によれば、その場所とは、「門」、そして「扉」である。「イタリアその他の寺院の装飾計画で、最も普通に受胎告知

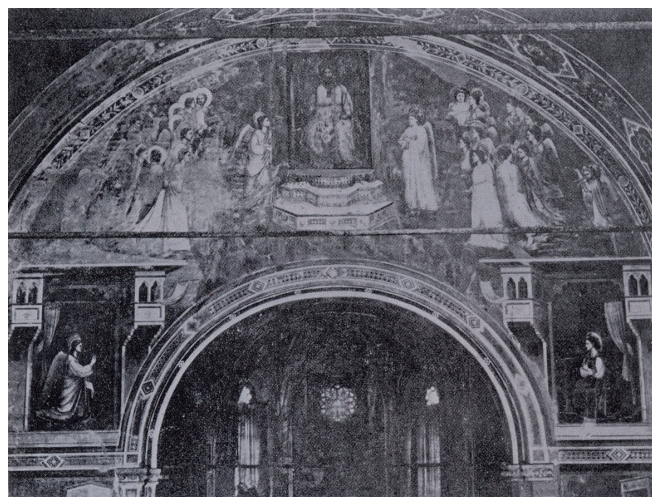


図1 ジョット「光栄のキリストおよび 受胎告知」1306年、スクロヴェーニ礼拝堂壁画、パドヴァ / 図2,3 同部分 (『受胎告知集イタリア 2015』001)



図4 マソリーノ・ダ・パニカーレ「受胎告知」1428年頃、サン・クレメンテ寺 聖カテリーナ礼拝堂壁画、ローマ (『受胎告知集イタリア 2015』033)

知図が描かれる特定位置がある。それは寺院の外部にあっては、彫刻あるいは嵌入細工（モザイク）で、寺内へ入る入口の両側、或いは入口の上を覆う半円形部（ルネット）に、受胎告知の両人物を飾ることである。内部装飾としては、教会の最も神聖な内陣に入るいわゆる凱旋門（アルコ・トリオンフアーレ）の両横を左右から護るようにして、向合いに、受胎告知の両人物を描き出すことである¹⁴⁾（図1-4）。また、同じ箇所、聖母荘嚴図（ラ・マエスタ）など祭壇画にあっては、本尊である聖母子像を主画面とし、その下部に一列に聖母一代記を表した小横画（プレデルレ）が配され、本尊画の上部を左右から守るように、天使とマリアを別々の小画として額縁を嵌入し、本尊の頂上に神の小画を配し、神と受胎告知の天使、マリアの三角形に本尊の聖母子が保護される形式を取ることも言及している。即ち、受胎告知の天使とマリアは、「門」の左右、ないしは祭壇画の本尊を挟んで左右に分かれて描かれていたということだ。矢代の言葉に従えば、「受胎告知が文字どおり聖母信仰の神秘を護る入口の扉をなしている」¹⁵⁾のである。

G・ディディ＝ユベルマンによれば、その定位置は遠くビザンティン芸術以来のものであるとのことだ。

「ビザンティンのバシリカで天使と聖母の形象が描かれるのは、凱旋門の二本の支柱や王の門の二枚の扉の上であった¹⁶⁾。

中世からルネサンスへと踏み出した画家として位置づけられるフィレンツェのジョット（c.1276~1336）が1306年にパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂に描いた受胎告知画では、まさに天使とマリアとの間は、礼拝堂内部の構造によってずいぶんと隔たりのあるものとなっている（図1,2,3）。が、同じ高さの地平面と、向かい合い、線対称的に描かれる身振りと、向かい合う同じ高さの視線とにより、二者は結ばれ、同一空間を暗示しつつ、その間に別の空間への開口を成している。また、矢代の指摘どおり、祭壇画における受胎告知図では、本尊を左右から挟むように天使とマリアが配置され、簡易なタイプの場合は、「扉」の内側に二者は別けて描かれる事となる（図5）。さらに、「扉」の表面に描かれるような場合では、天使とマリアの間隔の中線において、二者の描かれて在る空間の切断が生じ、その切断線は、絵画面の向こうにもう一つ別の時空が開かれることを示す。

このように、受胎告知画が描かれた古い時代から、絵を視る者（視者）、信者にとって、受胎告知画が「門」、「扉」と関連づけられて受容されていたことは、天使とマリアを同じ平面上に向かい合わせ、ほ



図5 ヤコポ・ディ・シオーネ「聖母子、受胎告知その他」1360~1365年頃、簡易祭壇画、アカデミア美術館、フィレンツェ [寺門孝之撮影 2014.6.17/「受胎告知集イタリア2015」018]

ぼ視線を等高として並置させる形式をもたらし、また、その二者間の中線を軸として、その向こうに別の時空を準備する「開き」を潜勢的に内包する。このことは、受胎告知画を見て行く上での基点となる

矢代によれば、その後「受胎告知の神秘は、また独立に讃仰の対象となって、それ自身一つの大本尊画として描かれ」、「1400年代にイタリア絵画が壁面装飾から釈放されて、独立の板画（パネルロ）を形成するに到っては [...] 受胎告知の独立祭壇（アルターレ）は、盛んに諸寺に設けられる」ようになってゆく¹⁷⁾。

3. 天使とマリアの「あいだ」

3-1. 天使とマリアの「あいだ」の意識化

ジョットとほぼ同時代に、トスカーナのシエナで活躍した



図6 ドウッチオ「受胎告知」1308~11年、板にテンペラ、ナショナル・ギャラリー、ロンドン [「受胎告知集イタリア2015」002] / 図7同。筆者による作図

ドウッチオ (c.1255/60~c.1319) が、1308~1311年に描いたとされる受胎告知画 (図6) は、板にテンペラで描かれており、建造物の構造に支配されることはない。従って画面の中線で切断されず、絵画は正方形に近い一平面を成している。天使とマリアは向かい合い、共に 3/4 斜め向きの顔に明瞭に描き出された目の高さは厳しく揃えられ、目における瞳の位置より互いの眼差しがしっかりと交わる様が見て取れる。二者の目を結ぶ視線は、水平を為し、そのことは天使とマリアのちょうど顔の高さに設定される側壁の水平な側線によって強調される。また視線の水平線とは別に、天使の右手の、マリアの目へと向けられて突き出されたように見える二本の指が、マリアの二つの目とを結び、「斜線」を形成していることが気にかかる。天使の右手の指とマリアの目を結ぶ斜線は、マリアの目を突抜け、マリアの後頭部に重なる柱とアーチとを繋ぐ構造線と重なる。ここで、明らかなのは、幾重にも強調される天使とマリアの結び合う視線によって、向かい合う二者に挟まれた内側の領域と、その外側とに絵画面が区画され、視者の意識は二者の内側の領域へと、より引き付けられることである。そのことを、天使の突き出す二本指が強化している。天使とマリアとの「あいだ」が、絵画面上に特

別な領域として浮上して来るのだ (図7)。

3-2. 「あいだ」に生起する形象群

3-2-1. シモーネ・マルティーニの場合

ジョットやドウッチオの受胎告知の 20 年程後、やはりトスカーナの都市シエナにおいて、シモーネ・マルティーニ (c.1285~1344) が描いた著名な受胎告知は、ドウッチオにおいては限定された部分にしか使用されていなかった金が、背面全体を覆い尽くしており、天使とマリアの「あいだ」には金文字列が画面から浮き上がる (図 8,9)。その文字列は、天使の開かれてはいない口許から、怯えを含み、身をくねらせて天使を見返すマリアの耳許までの間を、マリアに向けて右上がりに並ぶ。(この右上がりの「斜線」の角度が、ドウッチオの天使の指先とマリアの目を繋ぐ斜線のそれに相似することも記憶にとどめておく。) それらの文字が、順次天使の口許から、マリアの耳許へと繰り出されていくかのように見えるのは、視者が文字を読み取ろうとして文字を追う視線の動きを誘導されるからに他ならない。天使とマリアを隔てる距離は、その天使の告げる言葉の文字列の空間的な長さであり、同時に、それがマリアへと伝わる (そして視者がそれを読み取って行く) 時間の長さでもある。その意味で、天使とマリアとの「あいだ」は、空間であると同時に、時間でもある。

また、その文字列は、天使の持つオリーブの枝葉、天使とマリアの「あいだ」の床に置かれる花器の百合の花茎の、はっきりと手前を通るように描かれている。オリーブも百合も、シンボルとして描かれていながら¹⁸⁾、描かれて絵画内に在る以上は、この空間の奥行き幅の中に存在しているということが、文字との重なり表出において示される。

「前/後ろ」、「見通せる/見通せない」の意識化は、天使とマリアとの「あいだ」の金色の平面を、時間と空間の幅を含むものとし始めている。

3-2-2 アンブロージョ・ロレンツェッティの場合

これもまた著名なフィレンツェの画家アンブロージョ・ロレンツェッティ (c.1323~1348) が、シモーネ・マルティーニの受胎告知の 11 年後である 1344 年に描いたとされる受胎告知にも、天使とマリアの「あいだ」に金の文字列が描かれており、天使からの文字列が、地面の水平と平行に、真っ直ぐにマリアへと射込まれてゆくのに対し、マリアの返答は、天使へではなく、その天空の主へと向けて発せられて絵画面に鋭い「斜線」を成す (図 10,11)。マリアの視線はその返答の文字列と同じく、絵の左上方へ向かい、一方、天使からマリアへの視線は、文字列の水平に対して、マリアの顔をやや上に見上げるような天使の顔の位置によって、穏やかな右上がりの「斜線」を成す。そして、天使の視線、文字列の距離を、中断するように、シモーネ・マルティーニの絵では見られなかった「柱」が、繊細な形態ではあるが垂直に屹立するのが認められる。「柱」は、天使の言葉の文字列と、まさ



図 8/9 シモーネ・マルティーニ 「受胎告知」 / 同部分 1333 年, ウフィツィ美術館, フィレンツェ [2014 年 6 月 18 日 寺門孝之撮影 / 「受胎告知集イタリヤ 2015」 007]

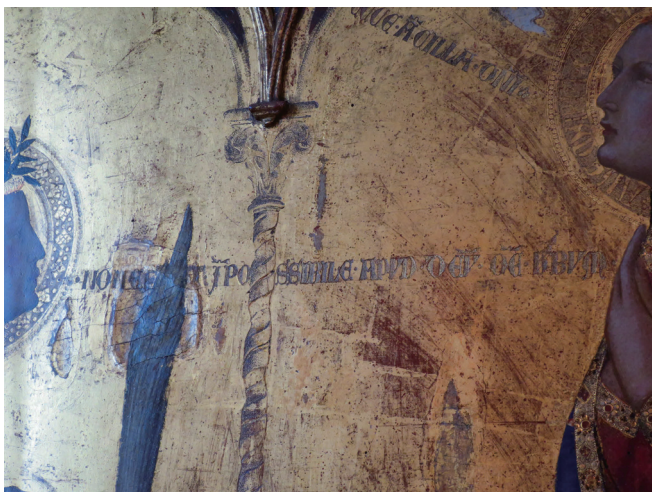


図 10/11 アンブロージオ・ロレンツェッティ「受胎告知」/部分
1344 年, 国立絵画館, シエナ [2014 年 6 月 19 日 寺門孝之撮影 / 「受胎告知集イ
タリア 2015」012]

に直交し、十字を成す。

さらにこの絵において注目すべきは、シモーネ・マルティエーニにおいては大理石の不定形的な模様が描かれるばかりで、奥行き表現としては機能していなかった、天使とマリアが置かれる床面にある規則をもって配列され描かれて見える装飾タイルが、二者の在る平面に奥行きを与え、それにより背景の金平面を、シモーネのそれ以上の具体的な空間として見せている。また、「柱」が背面の金面から、今まさに出現しつつあるように見えるのも、背景と同じ金で表出される「柱」が、床面のタイル模様の示す奥行と交差することによる。

この絵について、『〈象徴形式〉としての遠近法』に、エルヴィン・パノフスキーは次のように記している。

「アンブロージオ・ロレンツェッティの 1344 年の「受胎告知」のような絵を重要なものとしているのは、一つには、床面の明らかに画面に直交する線がここではじめてことごとく、しかも疑いもなく十分に数学的な意識をもって、一点に

向けられているという事実であり、[...] もはやこの床面は、絵の側縁でいきどまりになってしまう左右を閉じられた空間の箱の底面ではなく、たとえば背後はまだ古い金色の地で限られ、手前もまだ画面で限られているにしても、やはり側面はどこまでも拡がっていると考えられるあの帯状の空間の底面なのだ¹⁹⁾。

パノフスキーはこの受胎告知画の床面に、「近代の「体系空間」を芸術という具体的な領域で直観化してみせる座標系の最初の例²⁰⁾」を見出している。しかしその一方で、そこに未だ残る疑義についてこう言明している。

「だが、この [ロレンツェッティの] 絵でさえも、すでに実際に全床面が一つの消失点に向かうと考えられているかどうかという問題には、まだ決着をつけてはくれない。というのも、[...] 二つの人物像が絵の縁に押しつけられており、したがって横の方の空間部分を遮ってしまっているので、絵の枠外からはじまって人物像の左右両側を通っている奥行方向の線が果たしてその一点に収斂しているかどうかを見てとることができないからである。われわれとしては、むしろ、そうっていないのではないかと疑ってみたくなる。なぜなら、この同じ画家の別の絵に [...] やはり厳しいまとまりは依然としてある「部分的平面」に限られているということが、明らかに認められるからだ。中央部での画面への直交線と周辺部でのそれとのこうした齟齬は、遠く 15 世紀に入るまで無数の例によって裏づけられる²¹⁾。

パノフスキーは、この画面中央部と周辺部において生じている「齟齬」を、絵画空間の統一の未徹底と見做しているが、しかしその点にこそ、本論にとって重要な視点が露出して来る。即ちその「齟齬」は、絵画平面にパノフスキーが言うところの「体系空間」表出が芽生えるのが、画面全体からではなく、天使とマリアとが向かい合う、内側の領域—天使とマリアとの「あいだ」からだという可能性に触れている、と本論は見做すのである。

天使とマリアの「あいだ」に表出される文字列は、「受胎告知集イタリア 2015」にはその後しばらく、例を見出せない。一方、床の奥行きを秩序づけるタイル模様に関しては、パノフスキーが、「個々の物体と同様に、それら相互の間隔をも一そして、それとともにすべての動きの量もまた一床の正方形の数によって、まさしく数量的に表現することができ [...] こんなふうにはじめて納得できる熱狂ぶりでもって、以後踏襲され変化させられていく造形上のモチーフである²²⁾」ものとして、その後の受胎告知画においても繰り返し表出され続け、「受胎告知集イタリア 2015」に 46 点を数える²³⁾。

しかし、シモーネ・マルティエーニ、アンブロージオ・ロレンツェッティの受胎告知から 100 年ほどを経たフィレンツェにおいて、天使とマリアの「あいだ」の文字列は、フラ・アンジェリコの名で後に呼び習わされることとなるガイド・ディ・ピエトロによって再び表出を見る。

3-2-3 フラ・アンジェリコの場合

フラ・アンジェリコが1435年頃に、トスカーナの小都市であるコルトナのサン・ドメニコ聖堂のために描いた受胎告知画で、天使とマリアとの「あいだ」に、二者が発する言葉のやりとりが文字列として描かれている(図12,13)。天使からマリアへの言葉に対して、マリアの返答が、天地を逆さとした文字でマリアの口許から描かれている事実については、矢代を含む多くの研究者が注目し記しているが、ヌヴィル・ローレ著『フラ・アンジェリコ—天使が描いた「光の絵画」』に引用されるフランスの美術史家ダニエル・アラス(1944-2003年)による次の指摘は興味深い。アラスによれば、マリアの返事の「Fiat mihi secundum (この身に成りますように)」の3語が欠けており、それは円柱の背後を通るために見えないというわけではなくて、円柱の中に含まれ



図12/13 フラ・アンジェリコ「受胎告知」/部分1435年頃,コルトナ,サン・ドメニコ聖堂 [「受胎告知集イタリア2015」038]

ているというのである²⁴⁾。

「ことの本質において、マリアの返事によって神の意志が成就し、「神の言葉」が肉となるその時に、円柱は金の文字にとってかわるのである。[...] 受肉を意味する「Fiat mihi secundum」という言葉は、他でもなく円柱に置きかえられているのである。円柱は古くからキリストを象徴するとされてきた」²⁵⁾。

であるとすれば、この絵で天使とマリアの「あいだ」の、ほぼ中線を成して屹立する「柱」は、神が人の子として受肉するというキリスト教の神秘そのもの、救世主の到来そのものとして出現していることとなる。そしてその中線とは、「扉」の「開き」の場所であったはずだ。

その7年後、1442年頃にフラ・アンジェリコが、フィレンツェのサン・マルコ修道院の2階の廊下に描いたとされる大きな(230x297cm)フレスコ画(図14)は、数多の受胎告知画の中でも最も著名なものの一つであり²⁶⁾、バラ色のおおやかな裾の長いチュニク様の衣装に身を包み、色鮮やかな翼を背に生やしたガブリエルの女性的な真横像は、視覚化された天使イメージを代表するものである。が、現地で、急な階段を上り切ったその正面の壁面に描かれたその画面を目前にすると、視者に最も迫って知覚されるのは、天使、或いはマリアよりも、その「あいだ」に立つ白い「柱」である。「柱」は、天使の形象によってほとんど隠されている2本(或いは最奥の1本は壁面に連なっているかもしれない)を含めると、全部で6本あるが、不思議な程、天使とマリアの間の1本のみが意識に上る。それは、絵に向かう者の「見通し」を塞ぐような在り様を為している。L字型に並び立つ「柱」群により、意識すれば天使とマリアのいる空間を物理的(建築的)に把握できるはずだが、これもまた不思議なことに、二者を含む空間を措定することが困難である。向かって左部に見える庭の部分の幅だけ、天使とマリアの間の「柱」の位置は、画面の中線より右へ寄っているはずだが、体験としては天使とマリアの間の「柱」が、画面の中心軸と意識される。左の庭と



図14 フラ・アンジェリコ「受胎告知」1438~1450年頃,フレスコ,サン・マルコ修道院北回廊,フィレンツェ [「受胎告知集イタリア2015」043]

は識別される二者の在る敷居の、庭に面する「柱」の手前から1本目と2本目に挟まれた空間に、二者は居るはずで、当然それは中心の「柱」の向こう側であると、理屈の上では見做せるのにも関わらず、天使とマリアの視線は二者の「あいだ」の「柱」を中心軸として循環するかに見える。立ち並ぶ「柱」の「遠/近」、二者の居る床と左方の庭とを分つ鋭い「斜線」によってルネサンス遠近法的な絵画空間が成立しそうになりながら、絵画平面へと回収されてしまう、不可思議な空間が構成されているのだ。そして天使とマリアの位置の作る「斜角」が、視者の眼差しを絵画内へと誘い、さらにマリアの顔の前に見える、その奥の壁に穿たれた小さな窓の向こうの緑へと導かれる。視者の眼差しを塞ぐかの「柱」の隣に、小さな「見通し」が設けられているのだ。ここにおいても「見通せる/見通せない」の二項が、視者の視線の前進性の契機となっている。

コルトナに見られた文字列は、ここには無く、それは、既にマリアは告知を受諾し、神の言葉そして受肉が、白くそびえる「柱」として表出されたためと考え得る。

3-3 天使とマリアの「あいだ」の「柱」

では、その他の受胎告知画において、天使とマリアとの「あいだ」に、「柱」が目立って表出されている例はあるだろうか。

「受胎告知集イタリア 2015」では、歴然と「柱」であることがわかるもので、48点(27)。厳密には「柱」とは言えないが、「柱」同様の視覚的効果がある垂直性の表出が見られるもの41点(28)を加えると、89点に及ぶ。これら全てが、アラスが指摘する神学的な含意に基づく表出であると判ずることはできないが、これだけの頻度で表出される以上は、受胎告知画において、イタリアでは天使とマリアの「あいだ」と「柱」とを関連づける習慣が持続したことは、事実として明らかである。その「柱」は、その後どのように変わっていくのか。

3-4 天使とマリアの「あいだ」の「小径」

3-4-1 開く「柱」、再び「門」へ、彼方への「小径」、閉じた「扉」

1445年頃にドメニコ・ヴェネツィアーノ(1410頃~1461)が描いたとされる受胎告知(図15)では、中心に立ち、



図15 ドメニコ・ヴェネツィアーノ「受胎告知」1445年頃、ケンブリッジ大学、フィッツウィリアム美術館【「受胎告知集イタリア 2015」046】

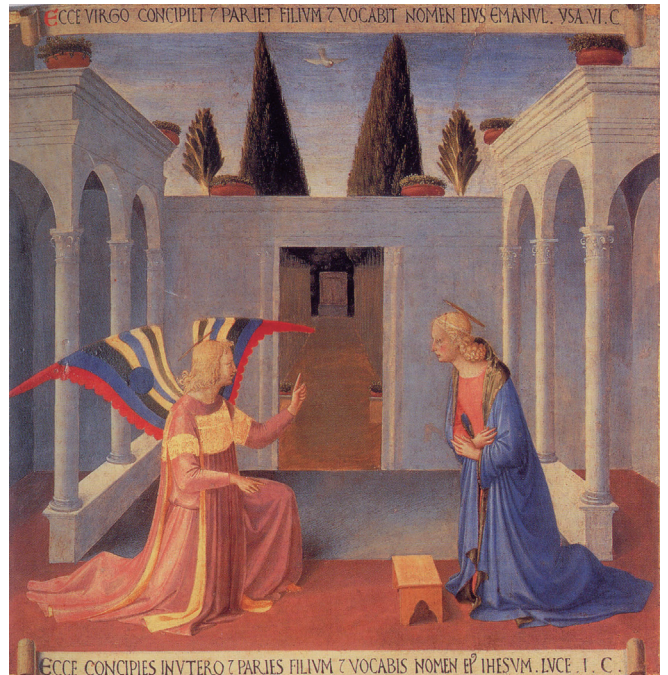


図16 フラ・アンジェリコ「受胎告知」1451年、板にテンペラ、サン・マルコ美術館【「受胎告知集イタリア 2015」054】

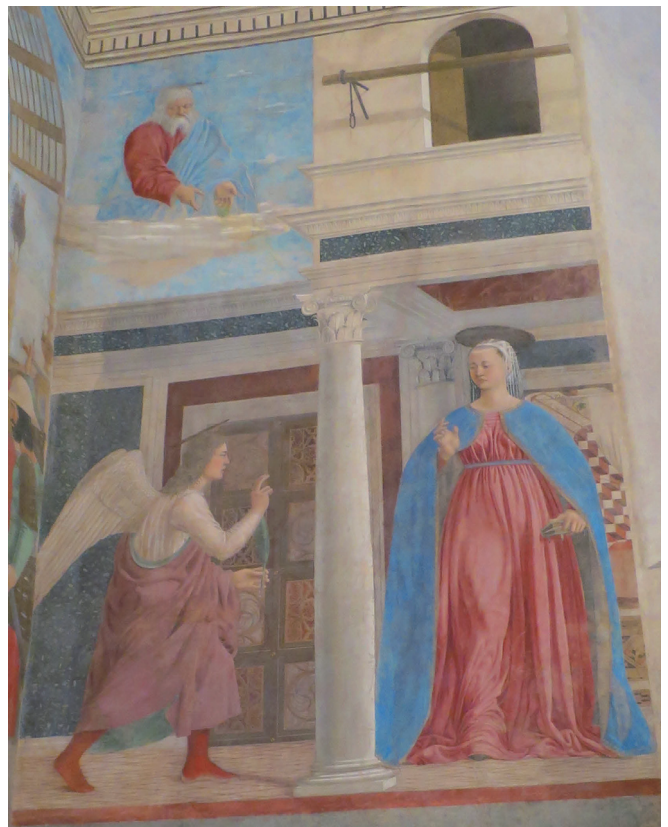


図17 ピエロ・デッラ・フランチェスカ「受胎告知」1457~8年頃、サン・フランチェスコ聖堂、アレツォ【2014年6月18日 寺門孝之撮影/「受胎告知集イタリア 2015」065】

視者の視線を遮っていた「柱」が左右へと開き、厳格な対称性を保ち、門柱のような様態として、天使とマリアとの「あいだ」にさらに一区画を成している。視者の視線は、その二本の「柱」の「あいだ」の「小径」の示す奥行に沿って直進し、その先の閉じられた「扉」に突き当たる。

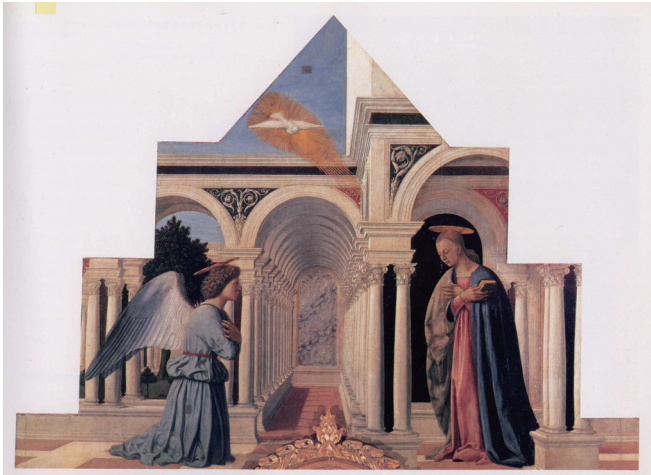


図 18 ピエロ・デッラ・フランチェスカ「受胎告知」1467年, サンアントニオ修道院のための聖母祭壇画の一部, ペルージア市美術館 [「受胎告知集イタリア 2015」068]

その数年後、最晩年のフラ・アンジェリコが1451年に描いたとされる受胎告知(図16)では、天使とマリアの「あいだ」の「柱」は消失し、ドメニコ・ヴェネツィアーノのそれと同様に、「小径」が二者の間に奥行きを成し、そしてまた、視者の絵の中を奥へと進む視線は、閉じられた「扉」に突き当たる。「扉」の向こうには、木々や空が垣間みられ、眼差しは「扉」を突破しようとさらに力を漲らせることとなる。

その数年の後、ルネサンス遠近法の数学的理論書の著者でもあるピエロ・デッラ・フランチェスカ(c.1416~1492)が、1457~8年頃にトスカーナの一都市アレッツォのサン・フランチェスコ聖堂に描いた受胎告知では、天使とマリアとの間に再び堂々たる白い円柱がそびえている(図17)が、さらにその10年後、1460~70年頃、ペルージャのサン・アン



図 19 ネリ・ディ・ビッチ「受胎告知」1465年, アカデーミア, フィレンツェ [「受胎告知集イタリア 2015」066]

トニオ聖堂にピエロが描いたとされる聖母祭壇画の頭頂部の受胎告知では、「柱」は開かれ、その間に見事にルネサンス遠近法的に立ち並ぶアーチの柱廊が、視覚の前進性をこれまでないほどに推進する(図18)。しかしここでも、眼差しは奥の閉ざされた「扉」に突き当たることとなる。

ほぼ同じ頃に、フィレンツェのネリ・ディ・ビッチ(1419-1492)が興味深い受胎告知を描いている。ここでは、天使とマリアとの「あいだ」に、中心軸となる「柱」の「不在」が表出されているように見える。実際には井泉を象っているのであろうが、その形状は、手前の天使およびマリアの足許の「柱」の基底部と相似を成している。「不在」の「柱」がそこに在れば困難な「見通し」が、画面の中央に深々と奥行きを成し、印象的な糸杉、山々の頂き、そして雲の浮かぶ青空が奥へ奥へと視者の視線を誘っていく。これらの例で、本論が明らかとしたいのは、障害物としての「柱」が開かれ、その「不在」により、遠景が見透せるという物理的な事態のみならず、その「見通し」それ自体が、「柱」の変容した様態であるということだ。さらに例示を試みる。

3-4-2 「扉」の消失、視者の眼差しの誘導と「小径」

さらに10年後、ロレンツォ・ディ・クレディ(c.1459~1537)が1480~1485頃に描いた「受胎告知」において、既に「柱」の「不在」も、閉じた「扉」も消えている(図20)。天使とマリアとの「あいだ」に、中央にはるか彼方まで見通すことができる縦長のアーチ状の開きがあり、左右にそれと同形

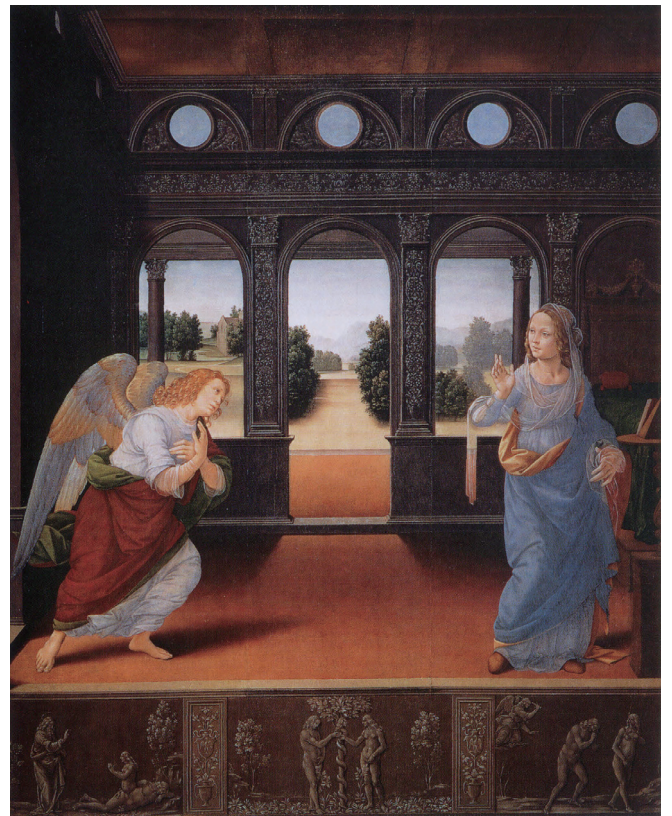


図 20 ロレンツォ・ディ・クレディ「受胎告知」1480~1485頃, 板に油彩, ウフィーツィ美術館, フィレンツェ [「受胎告知集イタリア 2015」088]

でありながら腰までの高さの仕切り壁によって下部の視界が遮られた窓が開き、向こうの風景は仕切りに分断されながらも連続的に描かれているが、天使とマリアの「あいだ」の中心軸に沿って奥行きを為す「小径」へと視者の視線はまず誘導される。外部は光に溢れ、仕切りの内側へ開口部から光が差し込んでいる。それとは別の光が、天使の左上方から射して、二者の影を床に落としている。左右の腰壁より少しだけ低い位置で明度差のある部分が設けられてあるため、彼方への「小径」がまるで、視者の視線の高さで断ち切れ、壁面となって天使とマリアの立つ床面に切り立っているように見える。視者の視線は、左右の腰壁に挟まれた「台」の上に向い、その奥行きに沿って、彼方へと向かう光の領域へと導かれる。視線の発射台が絵の中線上に設営されているのだ。

天使の、膝を曲げやや下からしゃくするようにマリアの目を見上げる視線は、ドウッチオ以来何度も確認して来た右上がりの「斜線」を成すが、さらにここでは弾性を孕み、しなやかな弧を描いて発射台に接してからマリアへ向かう。一方マリアの視線は天使へと返されているようで、実は天使の左上方へと透過し、それは天使の上方のもうひとつの光源へ向かう。そこに縄跳びの長縄の回転のようなおらかな運動が循環され、視者の視線は、「彼方」への一本道の奥へ奥へと送り込まれることになる。またここでも、絵を視る者の視線を遮る障害物と、その向こうの景色とが、「見える / 見えない」とその中間の曖昧な「あいだ」の表出（ここでは景色の最前面が同時に障害物とも見えるような曖昧さ）を発動源として絵画の奥行き—「彼方」へと前進する運動性を生成している。この「彼方」は、具体的には絵画面における「消失点」として表出されることについて、パノフスキーは、「すべての奥行き方向の線が向かう無限に遠い点の像」としての消失点の発見はいわば無限そのものの発見の具体的象徴（シンボル）だからだ²⁹⁾と、端的に記している。

3-4-3 空間的・時間的な前進性の「彼方」へ

シエナの画家ジローラモ・デル・パッキア（1477~1533）が1518年に描いたとされる受胎告知画面には、天使とマリアとの「あいだ」に挟まれて切り取られ、「小径」化されて見える空間の先に、新約聖書の内容で、受胎告知の次の場面であるマリアによるエリザベツ訪問が描かれている（図21）。その訪問場面のマリアとエリザベツは遠近法的縮小を受け、手前の天使とマリアよりも小さく描かれ、手前から向こうへ絵の奥行きに従う空間的な制約に即している。既に16世紀に入っての例ではあるが、ここでは、天使とマリアとの「あいだ」の空間的な奥行きは即ち、時間的な前進性の表出でもあることが注目され、翻ってロレンツォ・ディ・クレディなど15世紀後期の受胎告知画における天使とマリアの「あいだ」を「彼方」へと導く「小径」が、時間的な前進性をも内包していた可能性を示唆するのである。



図21 ジローラモ・デル・パッキア「受胎告知と訪問」1518, サント・スピリト教会・タントウッチ礼拝堂, シエナ（国立絵画館, シエナ）, [2014年6月19日 寺門孝之撮影 / 「受胎告知集イタリア 2015」123]

4. 垂直軸「柱」から水平軸「小径」へ

4-1. 天と地の「あいだ」の「柱」

本章3-2-3で確認したように、天使とマリアの「あいだ」の中線を成して屹立する「柱」が、キリスト教教義上の「救世主の到来」であるとするならば、「柱」が、天使とマリアのいる建造物の天井と床面との「あいだ」を結び、支持する構造物であることの意味と形象にこそ、その内容が宿ると見做せる。フラ・アンジェリコによるサン・マルコ修道院北回廊の受胎告知（図

14）において、天使とマリアの「あいだ」の「柱」は、二者それぞれの頭上のアーチを支える。その上部、コリント式装飾の柱頭のさらに上方、絵画面の天井に接する箇所は円形の凹みには何も表出されていないが、その円とマリアのニンブス（円光）を結ぶ線上に薄く消えかかっ

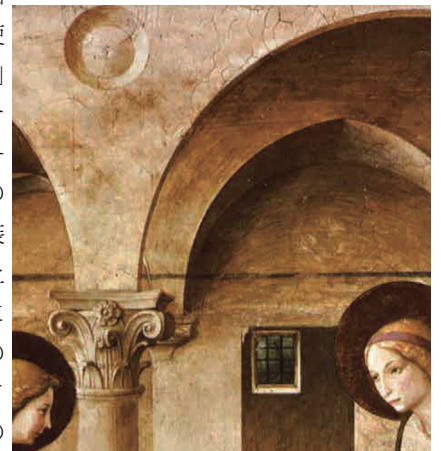


図22 フラ・アンジェリコ「受胎告知」部分拡大, 1438~1450年頃, フレスコ, サン・マルコ修道院北回廊, フィレンツェ [「受胎告知集イタリア 2015」043]

たような円形が認められ、そこにはマリアの耳許へと向かう鳩の影が表出されている(図22)。

フラ・アンジェリコがそれよりも先の1435年頃に描いたとされるコルトナのサン・ドメニコ聖堂の受胎告知(図12/23)では、天使とマリアの「あいだ」の柱の同じ高い位置に円形が描かれ、レリーフの描写なのか、実在としてなのか判然としないが、明らかに天帝(神)が描かれ、直線は結ばないがマリアの頭頂へ向かう空間に金に光る鳩(聖霊)が置かれる。

さらに、フラ・アンジェリコが同時期に描いたとされる現在マドリッドのプラド美術館に所蔵される受胎告知(図24/25)では、天使とマリアの「あいだ」の「柱」の同様の高い位置に正面観ながら視線はマリアを見下ろす天帝(神)のトルソが、やはりレリーフとも実在ともつかぬ状態で表出される。興味深いことには、この画面においては聖霊の鳩は、「柱」の天帝からではなく、画面左上隅に描かれる輝く光の中に差し出される手から放たれる。天使とマリアの在る敷地の左側には、全画面の約三分の一を為す緑の植物群が生い茂る領域が描出され、それは「楽園」であり、今まさにアダムとエヴァがもう一人の天使に促されて画面左縁へと向かっていく³⁰⁾。即ちここでは、楽園上方の天帝(神)が実在で、天使とマリアの在る柱廊の天井の天帝は、その模造であることを表出している。

コルトナの受胎告知では、同じく、天使とマリアの在る敷地の左側に、楽園の領域は表出され、天使に促され追放され



図23 フラ・アンジェリコ「受胎告知」/部分拡大 1435年頃,コルトナ,サン・ドメニコ聖堂 『受胎告知集イタリア 2015』038]



図24 フラ・アンジェリコ「受胎告知」 c.1435~1445,板に油彩,プラド美術館,マドリッド 『受胎告知集イタリア 2015』040]

るアダムとエヴァが遠景として描出されるものの、天帝(神)はそこに現われておらず、「柱」上方のレリーフが、同時に実在の神として機能されている。

サン・マルコでは天使とマリアの敷地の左に緑の庭

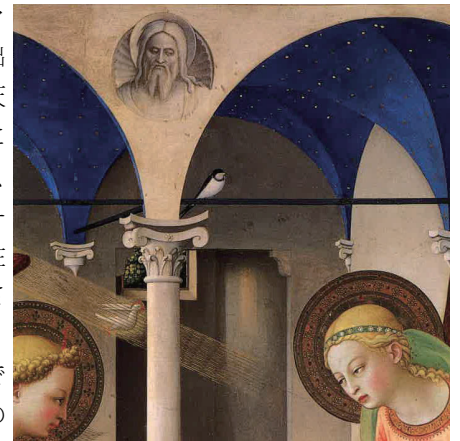


図25 フラ・アンジェリコ「受胎告知」部分の領域が描出され拡大 c.1435~1445,板に油彩,プラド美術館,マドリッド 『受胎告知集イタリア 2015』040]

とエヴァの存在も気配も払拭され、さらには、天使とマリアの「あいだ」の「柱」上方の天帝(神)も消失され、円形の凹みのみとなる。聖霊の鳩の円形が消され、残滓のみとされている。

以上の観察と比較から、天使とマリアの「あいだ」の「柱」の上方は、単なる建造物の天井としてのみならず、天帝(神)の領域としての「天」であり、天使とマリアとが在る基盤面としての「地」とを結んで、垂直に立つ。「柱」は「天」と「地」の「あいだ」を繋ぐ形象として、「救世主の到来」を顕現する。この3点の受胎告知を見る限りでは、フラ・アンジェリコは、初め、絵画内に、真なる「天」と建造物上での仮設された「天」との双方を表出していた状態から、真なる「天」を建造物の「天井」へと段階的に一致を図り、そしてサン・マルコにおいて、壁画が描かれた修道院建造物そのものを模して表出されたに違いない建造物が絵画内全面を支配し、そこに「天」と「地」の「あいだ」をつなぐ「柱」の垂直軸と、絵を視る者の眼差しを絵の奥の小窓の向こう、彼方の楽園へと誘い、視者の在る「此処」と「彼方」の「あいだ」を結ぶ視線の水平軸とを交差させることに成功した。そして、その交差も、天使とマリアとの「あいだ」において生起するのである。

4-2. 垂直+水平の強調と、斜線の回転性

これらのフラ・アンジェリコの受胎告知画において、天使とマリアとの「あいだ」の「柱」の垂直性は、また、二者の頭上のアーチ部を貫く、黒い水平線によっても強調されることになる。この水平線は、アーチ部の強度を補強する現実的なストラクチャーの描出であるが、ここまでに見た3点全てに表出が確認される。特に、サン・マルコの例(図14/26)においては、絵画空間の前面で、天使とマリアの「あいだ」の「柱」と明瞭な十字交差を成すストラクチャーの水平線に対して、マリアの背面上部のストラクチャーが、鋭角を形成し画面奥へと向かう斜線となって見える。この斜線は、本章3-1 および3-2で、ドウッチオやシモーネ・マルティエーニの受胎告知において確認した斜線を想い起こさせるものであ



図 26 フラ・アンジェリコ「受胎告知」に筆者作図 1438~1450 年頃、フレスコ、サン・マルコ修道院北回廊、フィレンツェ【「受胎告知集イタリヤ 2015」043 に筆者作図】

る。この斜線は、天使からマリアへと差し込まれる視線と、厳密ではないが並行性を成す。この絵画空間の平面図を想定すれば、その天使からマリアへの眼差しの直線は、マリア背後のストラクチャー線と直交するはずである。原理的には直交するはずの 2 直線が、絵画表面上の見かけとしては平行することは、絵を視る者の視線に回転を促す。その回転は、天使からマリアへの視線および、マリアの背後のストラクチャー線を天使へ延長する直線の、天使の顔に直面する位置に、中心となる「柱」が存在することによって促進される。このことについては、後に第 3 章において詳細に検討することになるが、ここでは、水平線に対し鋭角を成す斜線が、絵画内に、直角毎の回転を促す契機となることを確認し得た。

4-3. 此処と彼方の「あいだ」の「小径」へ

そのフラ・アンジェリコが晩年の 1451 年に描いたとされる現在サン・マルコ美術館に所蔵される受胎告知（図 16）では、これまで常に天使とマリアの「あいだ」の中線軸に堂々と表出されて来た「柱」が消失する。これまでに画面中軸で視者の眼差しを遮っていた「柱」の場所に、壁に縦長に穿たれた矩形の視界が、その向こうへと地面を進む「小径」の中心遠近法的な描出が取って代わる。そして、その「小径」に誘導されて前進する視者の視線は、小径の先を立ち塞ぐ「扉」に突き当たることは、本章 3-4-1 で確認した通りである。ここではさらに、その扉の表出に注目する。

その「扉」は、遠景にあるためか、石なのか木板なのか不明瞭な、モヤモヤとした「雲」のような質感として描出されている。この「不定形模様」については、次章において詳細を検討することになるが、ここで結論を先取りして簡潔に述べるならば、その「不定形模様」は「雲」との連関から「空中」ないしは「天」を表象するものである。そしてその「不定形模様」はフラ・アンジェリコの受胎告知の場合、天使の足許の基盤面に多く表出される。であるならば、その「不定形模様」が、「小径」の進む先を遮る「扉」に表出されるのは、それ

は、「小径」の先が、「空」「天」であり、また「天と地の合一」であると見做し得る。そして同時に、小径の先の「扉」の「不定形模様」は、天使の降り立っている床面でもあったために、「此処」であった地面が、「小径」の先の「其処」へと移動されているとも言える。「此処」は「其処」であり、そして「天」でもある。そして、その奥行きは逆転も為し得る。「天」は「其処」であり、即ち「此処」でもあるのだ。

「柱」と「小径」と「扉」の連関は、絵画内の「近」と「遠」とを結び、転換する。そして、また視者の視線に時間は含まれず、「此処」は即「其処」であるはずであるのに、その「あいだ」が「小径」として表出されることにより、先にジローラモ・デル・パッキアの受胎告知の例（図 21）で見たように、奥行方向の前進性には、時間上の前進が重ねられることとなる。眼差しは、奥行きに向けて延長され、遅延される。

元来、受胎告知の天使とマリアの「あいだ」において、「天と地の合一」即ち「救世主の降臨」を顕現していた「柱」と全く同様に、「小径」もまた「天と地の合一」を顕現しているのである。ただし、90 度の回転を経て、水平に、「此処」と「其処」の「あいだ」をつなぐ形において。

同じ「不定形模様」の「扉」は、ピエロ・デッラ・フランチェスカが 1467 年にサン・アントニオ修道院に描いたとされる現在ペルーシア市美術館所蔵の受胎告知（図 18）にも、より明確に見られる。これについては、ディディ＝ユベルマンが前掲書に、「ペルーシアのみごとな受胎告知図において、灰色をした石目模様の中央の大理石は、ほとんど消失面と呼ぶことのできるような役割を果たしている」と述べている³¹⁾。ユベルマンがここで「消失面」と言うのは、線遠近法における「消失点」のもじりであると推測されるが、「消失点」とは、パノフスキーによれば「すべての奥行方向の線が向かう無限に遠い点の像」³²⁾であるから、このピエロの画面に置ける「小径」の先の「消失面」は「無限の遠方」を表象すると考えられる。「小径」は絵画面において、奥行きを無限に延長するのである。以上の見地からすれば、例えばロレンツォ・ディ・クレディの先に見た受胎告知（図 20）において、「小径」の先に「扉」がなく、視者の視線が遙か遠方へと伸びる「小径」の先端とその上の「空」へと導かれるのも、当然のこととして納得し得るのである。

4-4. 「柱」と均質な体系空間

以上の考察から、天使とマリアの「あいだ」において、「天」と「地」の「あいだ」を結び、「天地の合一」を表象していた「柱」の垂直性が、視者と彼方を結ぶ視線の水平性へと 90 度回転・転倒する形で、「小径」へと転換した可能性が明らかとされた。

ところで、パノフスキーが、「近代の「体系空間」」³³⁾と呼ぶような、「無限の広がりをもった、矛盾をふくまない一義的な空間構造」³⁴⁾を絵画空間に構築し得るために必要な感性とは、いかなるものであろうか。それは、「空隙を空隙として排除しない」意識である。それについて、パノフスキー



図 26 レオナルド・ダ・ヴィンチ「受胎告知」c.1472, 板に油彩, ウフィッツ美術館, フィレンツェ [「受胎告知集イタリア 2015」083]

は次のように示唆している。「物体と、物体相互のあいだの空虚な間隔とが法則的に結合されて、「総体として捉えられた物体」になり […]、「画面の理解が、[対象の] 混雑によって混乱させられたり、[その] 不足によって損なわれたりしないためには、[対象が] 相互にどの程度の距離を保ち、あるいはどの程度結びついていなければならないかが明らかになる」ような、普遍妥当的で数学的に基礎づけることのできる規則がある、ということになったのだ³⁵⁾と。即ち、物体と物体との「あいだ」を、空疎なものとして、[「あいだ」もまた物体と等質なものとして]見做せる感性に基づいて、ルネサンス遠近法が発展してくることになるのだ。

では、その「あいだ」を空疎としない感性の根拠はなににもとめられようか。これについても、パノフスキーは同書において、興味深い発想を提示している。彼は、今述べたような「等質的な空間」という認識を得るためには、大理石から掘り出されたレリーフの経験が必要だったことに触れる。「今や、浮彫にされた人物像は壁面や壁龕のうちに立つ一つの物体ではなく、人物像と浮彫地とはともに同じ一つの実体の現象形式なのである³⁶⁾。つまり、一塊の大理石からレリーフを掘り出す際に、残された像と、削り取られて空隙となった部分とが、元の大理石を基体として等価であるとする感性について述べているのだ。

この見解を、本論の天使とマリアの「あいだ」の「柱」に転用するとすれば、次のように言うことができる。天使とマリアの「あいだ」に「柱」が描かれることにより、視者は「柱」として基礎体から掘り出された物体として、「柱」の形質と量感を感じ取る。掘り去られた部分も含め、「柱」は本来、等質的な物体と見做される。その「柱」が、90度回転・転倒し、水平軸上を視者と彼方を結ぶ「小径」に代替される際に、その等質性は、絵画内の奥行きを等質性を保証し、秩序づけたと見做すことが可能となる。

5. 彼方へ展ろがる光景

5-1. レオナルド・ダ・ヴィンチの受胎告知

クレディと相互に強い影響関係にあったとされるレオナルド・ダ・ヴィンチ (1452~1519) は今日、ルネサンスの代名詞的な巨人であるが、彼もまた受胎告知を描いている。現在ウフィッツ美術館に展示されているレオナルドの受胎告知 (図 26)³⁷⁾ も、現在きわめて著名で、またその独特な形態の翼を持つ天使の完全な側面像もまた、天使像を扱う書籍には必ず登場するものだ。この受胎告知においては、柱も、小径も退けられ、それでも絵を視る眼差しは、手前の台や、中景に横たわる構造物によりなんども反撥されながら、その向こう、遠く遥へと展ろがる光景へと飛び立つよう誘われている。とりわけ注目すべきは、天使の右前腕と手指のポーズによる右上がりの斜線と、マリアの書見台上に載せられた聖書と思われる書籍の赤い表紙の側面が成す左上がりの斜線とで形成する V 字が、彼方へ展ろがる湾の形状と、そのさらに向こうに光に溶けながらそびえる山の鋭い頂とを強調する画面構成である。その聖書の表紙側面が成す赤い左上がりの斜線を、右下方へと延長すれば、マリア背後の建造物の開口部の足許の灰色の縁取りが成す斜線へと連なる。これはまさしく、この絵画空間の奥行きを明示する斜線である。この奥行きは、本章におけるこれまでの考察に照らせば、空間的のみならず時間的な前進性を併せ持つ物であり、その前進性を明示する斜線の一部を、マリアの手が触れる聖書の表紙が形成する事実は見逃し得ない。

極端に横長な絵画面に、大きく隔たりをもって対峙する天使とマリアの「あいだ」は、二者の形成する V 字により、描かれない「小径」に代替する海と山の頂を形象する。線遠近法的絵画空間においては、無限の遠方へ延長される「小径」は、レオナルドによって、線的ではない描画法で無限遠方に

展ろがる「光景」へと転換されたのである。天使とマリアとの「あいだ」に、金の「文字列」も、「柱」も、遠近を強調する床のタイルも、「小径」も描かれぬが、絵画の平面には明瞭な空間を立ち上がらせる画力が漲り、遠くへと明るく霞んでいく光の中に港が、船が、そして海が眺望される³⁸⁾。そこには、空間的かつ時間的な前進性が、自然の光景と織り合わされている。

6. 結論 以上の考察の結果、以下の4点が明らかとなった。

①天使とマリアが同一地平上に向かい合い、線対称的に表出されるものが圧倒的に多く、その対称軸が、受胎告知場面がそもそも、教義的内容および画像が描かれた構造物上の制約から「門」「扉」に多く描かれたことの残像を成す。

②天使とマリアとに挟まれる領域に「門」「扉」としての「開き」が潜勢し、その二者の「あいだ」が、絵を見る者（視者）に意識化され、そこに、天使とマリアが交わす言葉の「文字列」、受胎の成就、救世主の到来としての「柱」、彼方へと導く「小径」、眼差しの前進を遮る「扉」といった形象が、互いに置換一補完し合うように生起して来る。

③14世紀には、絵画面の平面性の内部で準備されつつあった「三次元性」が（シモーネ・マルティーニ、アンブロージョ・ロレンツェッティ）、15世紀半ばまでには受胎告知の絵画空間において優勢的に立ち現れ、絵画の平面性と対立し合いつつ不可思議な絵画空間を構成し（フラ・アンジェリコ）、15世紀後半には、絵画空間はパノフスキーの言う「体系空間」として絵画面全体を統一しつつ、天使とマリアの「あいだ」に視者の視線を導く「奥行き」が深々と用意される（ピエロ・デッラ・フランチェスカ、ロレンツォ・ディ・クレディ）ばかりでなく、その「奥行き」が時間的な前進性をも表すこととなる16世紀初頭の例（ジローラモ・デル・パッキア）から、15世紀後半における絵画空間の「奥行き」にも時間の前進性が潜勢すると考え得る。

④この一連の絵画空間の変化において、受胎告知における天使表出の意義とは、マリアと相対し、天使とマリアとの「あいだ」に様々な形象を迎え入れるとともに、マリアに対する視線や所作により絵画の水平—垂直軸に対し、「斜線」を導入することで絵画内容に運動性、回転性を与え、絵を視る者の視線を絵画内へ誘導し、「遠／近」「見通せる／見通せない」の二項を意識させ、絵の内部をより奥へ、「彼方へ」と導くことにある。

7. 結びとして—天使とマリアの「あいだ」

以上に考察された全ての事象は、天使が、マリアと同一基盤面上に、ほぼ等高的に配置され、向かい合うことによって

意識される二者の「あいだ」に生起したのである。受胎告知画における、天使とマリアとの「あいだ」への意識は、ルネサンス遠近法の発生と発展に、浅からず関与することとなった。では、受胎告知の絵画空間は、その後16世紀に向けてどのように発展していくのだろうか。次章では、本章で得られた研究成果をふまえ、14~16世紀のイタリアと範囲を拡げ、受胎告知画における天使の飛翔表現の分析から、絵画空間における天使の役割について考察を進めていく。

【第1章 / 注釈・引用文献】

- 1) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 079/082/086
- 2) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 013/017/025/039/035/036/052/057/058/090/100/101/102/122/128/131/134/136/137/139/140/142/143/144
- 3) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 017/101
- 4) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 122/128/131/134/136/137/139/140/142/143/144
- 5) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 003/004/005/006/007/008/009/010/012/014/015/016/020/023/024/026/027/030/032/034/037/038/039/040/042/043/044/045/046/047/048/049/050/051/052/054/055/056/059/060/061/062/063/064/065/066/067/068/069/070/071/072/073/074/075/076/077/080/083/084/085/087/088/089/091/092/093/094/095/097/098/099/103/104/105/107/108/109/110/111/112/113/114/115/117/118/120/121/124/125/126/127/130/133/135/138/141
- 6) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 001/003/011/018/019/021/022/028/031/033/035/041/056/058/073/074/075/078/096/106/116/119/123/129/132
- 7) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 003
- 8) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 001/002/006/009/010/018/019/021/022/025/029/030/032/033/035/038/039/040/041/042/045/050/051/055/056/058/059/060/062/069/072/085/089/091/092/093/094/098/099/100/105/116/133
- 9) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 017/025/029/035/058/100
- 10) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 001/018/019/021/022/033/035/041/056/058/074/075/116
- 11) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 013/036/044/047/052/057/063/066/090/102/104/109/111/114/122/123/124/126/128/131/132/134/135/137/138/139/140/142/143/144
- 12) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 004/005/007/008/011/012/014/015/016/020/023/024/026/027/028/031/034/037/043/046/048/049/053/054/061/064/065/067/068/070/071/073/076/077/078/080/081/083/084/087/088/095/096/097/103/106/107/108/110/112/113/115/117/118/119/120//121/125/127/129/130/136/141
- 13) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 097/133
- 14) 矢代幸雄『受胎告知』, 序論 18) と同書 pp.42-43
- 15) *ibid.*
- 16) G・ディディ = ユベルマン『フラ・アンジェリコ—神秘哲学と絵

画表現』p.158

17) 14) と同書 , p.43

18) 柳宗玄 / 中森義宗編 『キリスト教美術図典』, 序論 15) と同書 , p.378, 384

19) エルヴィン・パノフスキー 『〈象徴形式〉としての遠近法』, 序論 25) と同書 , pp.53-54

20) *ibid.*

21) *ibid.* pp.55-56

22) *ibid.* p.54

23) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 006/012/015/024/032/046/047/048/050/053/055/060//068/071/072/073/077/080/081/082/089/090/092/093/095/099/102/103/105/109/110/111//115/117/124/126/134/135/136/138/139/142/143/144

24) ヌヴィル・ローレ 『フラ・アンジェリコ天使が描いた「光の絵画」』 序論 32) と同書 , pp.129-130

25) *ibid.* p.130

26) 佐々木英也 『天使たちのルネサンス』 序論の 24) と同書 , p.127

27) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 002/004/006/009/012/014/015/016/023/024/027/032/033/034/038/040/043/047/048/049/055/059/060/061/064/065/071/074/075/081/085/090/092/097/099/100/101/105/111/13/114/115/117/121/125/134/135/139

28) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 007/008/015/020/026/029/037/042/045/049/053/057/060/063/066/067/070/071/072/076/077/080/083/084/087/091/093/094/095/098/102/103/104/107/108/109/120/122/123/127/133

29) 19) と同書 , p.53

30) 岡田温司他 『名画への旅 5 初期ルネサンス I 天上から地上へ』 講談社 1993 , pp.96-103

31) 16) と同書 , p.100

32) 19) と同書 , p.53

33) *ibid.* p.54

34) *ibid.* p.64

35) *ibid.* pp.64-65

36) *ibid.* p.46

37) ポップ・アートを代表するアーティストであり、自身、敬虔なカトリック信者であったアンディ・ウォーホル（1928-1987）が最晩年に制作したルネサンス絵画のシルクスクリーン・プリント・シリーズの中に、レオナルド・ダ・ヴィンチの受胎告知をモチーフとした作品がある（図 27）。ここでウォーホルが、迷わず天使とマリアとの「あいだ」を抽出してみせた手際は、見事というしかない。そこには天使とマリアの「あいだ」の向こうの海、船、岩山を線で強調し、さらにその海は、空へむけて屹立する光の山のような頂へと直結されている。

38) レオナルドがこの受胎告知を描いたとされる 1472 年、20 歳を過ぎたコロンブスは既に幾度かの航海を経験している。

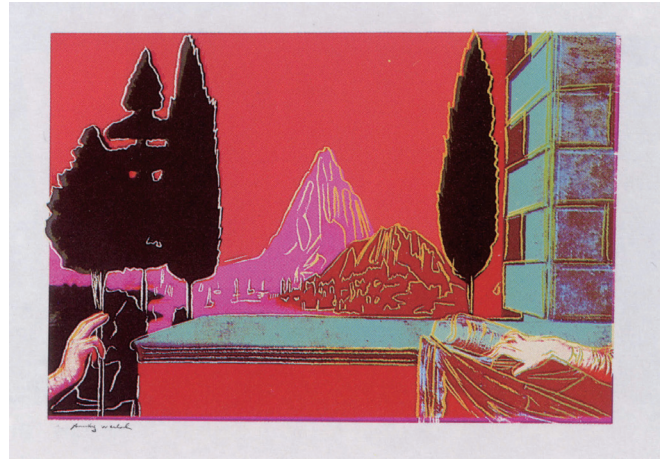


図 27 アンディ・ウォーホル「ルネサンス絵画の部分（レオナルド・ダ・ヴィンチ『受胎告知』1472年）,シルクスクリーン版画, Editions Schellmann & Klüser, Munich/New York [『Andy Warhol Prints Catalogue Raisonné, First edition 1985, Edited by Frayda Feldman and Jörg Schellmann』 Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York, 1985]p.100]

表題 14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義

副題「あいだ」を活性する天使～空「間」・時「間」・人「間」

The Significance of Depictions of the Angel in Scenes of the Annunciation from Fourteenth to Sixteenth-Century Italy

: The Angel that Activates the 'Interval Between' in regard to Space, Time, and People

第 2 章

天使と大地との「あいだ」

—14~16 世紀のイタリア受胎告知画における天使の飛翔表現から見る絵画空間の変容—

第 2 章では、第 1 章ではふれなかった天使の飛翔表現を抽出し、天使の足許周辺の形象やその下の基盤面に着目し、それらを天使と大地との「あいだ」と見做し、分析する。

1. 天使が空中に浮遊あるいは飛翔している受胎告知画

1-1. 編年的傾向

「受胎告知集イタリア 2015」144 点の受胎告知画のうち、天使が空中に浮遊していたり、飛翔している状態で描かれる例は、24 点見られた¹⁾。そのうち、14 世紀には、トスカーナに 2 点²⁾。ただし内 1 点は地上から遊離しているかどうか判断が難しい³⁾。15 世紀には、トスカーナに 10 点⁴⁾、その他の地方に 1 点⁵⁾。16 世紀には、トスカーナに 4 点⁶⁾。ヴェネツィアその他の地方に 7 点⁷⁾が認められた。それらのうち、14 世紀のトスカーナの 1 点⁸⁾、および 15 世紀のトスカーナの 5 点⁹⁾において、天使は浮遊ないしは飛翔するように描かれているが、マリアと目の高さが等しく向かい合って表出されている。

以上から、受胎告知画において、空中に浮遊あるいは飛翔するように表出される天使は、14~16 世紀を通じ、天使が地上に在る表出に対し 5 分の 1 と少なく、その中では時代が下る程多く見られ、1500 年代後半から末期に集中することが知られる。また、第 1 章で見たように、天使が飛翔する表出が為されていても、マリアとの等高性が保たれる場合が 15 世紀までには多く見られる一方、16 世紀には天使が飛翔する全 11 点中 1 点¹⁰⁾を除く全てにおいて、天使はマリアよりずっと高く配置される。

1-2. 天使の飛翔型表出の困難性—矢代幸雄の見解

矢代幸雄は、天使の飛翔型表出について、「受胎告知の画中に天使を飛ばしておくことは、構図上の難題である。受胎告知が、その静かに整った神秘の性質、および受胎告知画が寺院内に描かれる場所の関係から、左右相称の半月形構図を自然に作らなければならぬことは、我々はすでに見て来た。天使が空中高く飛翔するところは、まず以てこの構図原則を守り難いために、あまり描かれなかった。同時に、もしも描かれるとするなら、何か特殊な事情があった場合に限られていた」¹¹⁾としたうえで、その特殊事情のいくつかを例証し

ている。

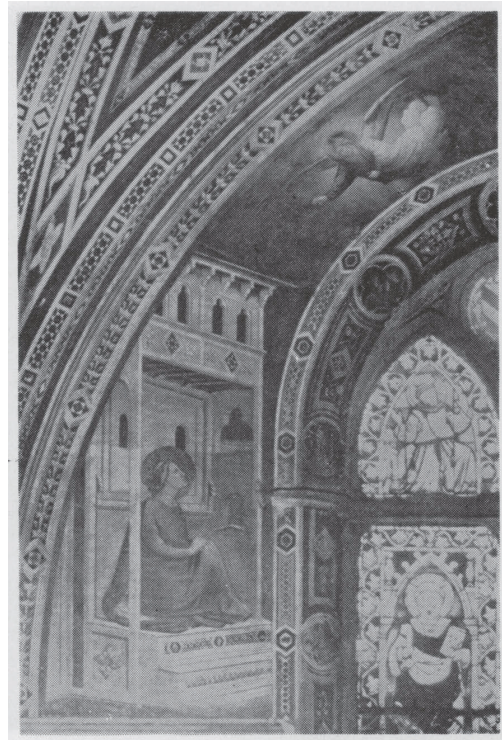


図 1 タッデオ・ガッディ「受胎告知」14 世紀中頃, サンタ・クローチェ聖堂, フィレンツェ [「受胎告知集イタリア 2015」013]

1-2-1. 描かれた場所の制約—タッデオ・ガッディの場合

天使が神と人を繋ぐ中間的な存在で、神の使者であるのならば¹²⁾、受胎告知の天使を神とマリアとの中間、即ち空中に配置する構図の選択が優勢であってもおかしくないが、「受胎告知集イタリア 2015」144 点の中では、14 世紀には 1 点しか見出せない¹³⁾。

14 世紀中頃にタッデオ・ガッディ (1300~1366) によってサンタ・クローチェ聖堂に描かれた壁画 (図 1) では、天使が空中からマリアへと向かう様が描かれている。矢代は『受胎告知』の中で以下のように触れている。

「例えば、タッデオ・ガッディがフィレンツェ市のサンタ・クローチェ寺に描いたものは、ゴシック式の窓の外廓半分に、すなわち中央を刳り抜いた約四分の一円という不便な画

面に、向い側の『訪問の図』と相対して描かれたのであるから、画面の下部にマリアの坐像を据えて上空を仰ぎ見させ、その上空からさかさまに天使が飛来するところに仕組んだのであった¹⁴⁾。

クライヴ・ハートは彼の『飛翔論』¹⁵⁾において、受胎告知における天使の飛翔を扱うに際して、その章のタイトルを「下に向かう飛行」と名付けているが、このタッデオ・ガッディの天使の様態こそまさにそう呼び得る。

矢代は先の引用箇所が続けて「このように、遠い上空から飛来する天使は、ただ特別の事情の下に描かれたのであって、受胎告知画の正規の構図が、マリアと天使との挨拶を意味して、左右相称を原則とする構図をなすことには、変りがない」¹⁶⁾と断じているが、それは、天使とマリアの「あいだ」の確保と持続が困難であるからだと、第1章での考察から判断される。

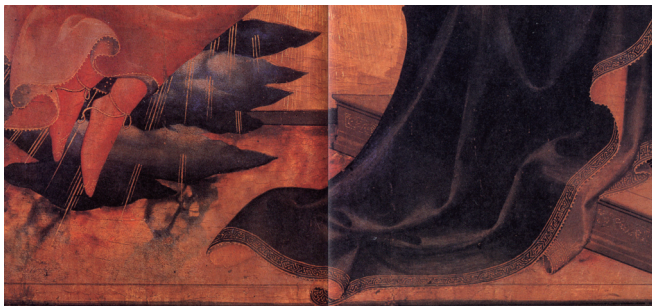


図2/3 ロレンツォ・モナコ「四聖者の列立する受胎告知」(足元部分) 1410-15, 祭壇画, アカデミア美術館, フィレンツェ
 『受胎告知集イタリヤ 2015』029 / その足許部分

1-2-2. ロレンツォ・モナコの場合

矢代はつづいて、ロレンツォ・モナコ (c.1370~c.1425) がフィレンツェのサン・プロコーロ聖堂に 1410~1415 年頃描いたとされる、現在はフィレンツェのアカデミア美術館所蔵の受胎告知祭壇画を、「天使の飛翔型」の大傑作としてあげている (図 2,3)。

ロレンツォ・モナコのこの作品について、矢代は画家の線表現への敏感さの例として、「マリアは今にも後ろを向いて逃げ出そうとする神経過敏な姿勢を取っているので、[...] 左側から空中に軽揚して接近する天使の傾斜した線の構造と平行することが出来た」として、相対するマリアとの関係における特に線的な造形の巧みさを讃えるが¹⁷⁾、このマリアの動きも、天使との「あいだ」を確保・持続させる工夫と見做せる。本論では「天使の飛翔表現」に注目し、詳細にこの作品を検討したい。

1-3. 飛翔する天使の足許—「雲」と「基盤面」の浸潤

このモナコの受胎告知画において、天使は、飛翔というよりは、矢代の表現に従うならば「浮漾」¹⁸⁾しており、「雲」をとまなう足許の表現は、天使が浮いていることを示すと考えられる。視線の高さはマリアのそれと厳密に等位に設定されている。一方のマリアが直方を成す台に立つのに対し、天使は同じ高さに在りながら、「雲」と、光線らしき直線分群により、空中に存在することが示され、二者の存在する空間の相違が暗示される。そのことがさらに、天使の浮かぶ下部の大理石を模した不定形模様の床さえも空の切断面のように見せ、その基盤面が仮設的で、実は底の無いものである可能性を開示している。

あらためて詳細にこの絵を観察してみよう。マリアと天使の背景は一連なりであり、金箔に覆われている。天使にもマリアにも同様に頭部にニンブス(円冠)が付され、その金は背景に溶けながら浮き彫りに際立っても見える。天使の全身から繊細な光線の束が放射状に発せられ、マリアはその光威に気圧され天使にやや背くように、絵の右側に逃れている。右側はマリアの上部を見ると濃褐色の壁であり、マリアの背の高さに合わせて赤い肉色の布がマリアを保護するかのよう配置されている。マリアは頭上の壁よりはやや明るい褐色の直方体の台座上にあり、台座は天使の側から連なる不定形模様の床面の上に置かれてあるように見える。天使の足許の向こうに、藍色の雲状のものが数片重なってあり、部分的に白くまだら模様が付され、雲らしく彩色されている。天使の身体から放射される金光線が、雲状の青いものを貫いて見え隠れする。雲状のものの藍色がうつつたかのように、その下の基盤面に不定形の青い染みが滲んでおり、赤褐色の不定形と混ざって、大理石を模したような模様を成す。この青が見られるのは天使の足許の基盤面に限られ、マリア側はマリアの藍色のマントに隠され、露出している基盤面は赤褐色のみ

が見られる。天使の足許は、青い雲ばかりではなく、基盤面も青が雲の青と交り合い、あたかも空中であるかのように見え、しかしマリア側ではそうは見えない。これは、画家の意図的な地面の塗り分けではないか。

ディディ＝ユベルマンは『フラ・アンジェリコ―神秘神学と絵画表現』の中で、ロレンツォ・モナコのこの天使の足元に注目し、言及している。

「これらの雲は、言ってみれば聖母が身を置く床の大理石上で「色を洗い落とされている」。そのためそこには赤＝泥土とじっくり混ざり合った紺青の染みができて、あげくに青い色がマリアのマントそのものを汚染し―私はむしろ至福を与えたい―、雲とまったく同じ色調にしたのである。このようにして、御言葉の威力そのものが聖なる天からマリアの地上の身体へ移り行くように、色は空へ、大理石へそして衣の襞の中へ移り行く。そして、聖母の衣装がほとんどこれらの二色で描かれているのは、受肉の神秘からただちに想定される、天と地のこのような弁証法そのものをおそらく考慮してのことだろう。天が聖なる御言葉という形をとって人間の方へと降下してくるにしても、そのときの受肉の質料因として聖母がみなされるのは彼女の血によってだ、ということの特に忘れてはならないだろう」¹⁹⁾。

即ち、ディディ＝ユベルマンは、絵画内で、主に基盤面として表出される大理石を模したかに見える、赤―青の融合的な彩色に、聖母の衣装の彩色と同じく、天と地の合一としての「受胎告知」を描こうとする画家の意図を見ているのだ。この視点に立つとき、天使の足許の下にある「基盤面」は、新たな意味を持って立ち上がってくる。



図4 フラ・アンジェリコ「受胎告知（ミサ典書 558 番、第 67 紙背面）」1430 年頃、サン・マルコ美術館、フィレンツェ【「受胎告知集イタリヤ 2015」036】

2 フラ・アンジェリコの天使の足許―潜勢する飛翔

2-1. フラ・アンジェリコの天使の飛翔表現

フラ・アンジェリコ (c.1400~1455) の画家としての修業時代について直接的な記録資料がないとされるが²⁰⁾、ディディ＝ユベルマンはロレンツォ・モナコをフラ・アンジェリコの「師匠」としている¹¹⁾。『フラ・アンジェリコ―天使が描いた「光の絵画」』においてヌヴィル・ローレも「彼（フラ・アンジェリコ）が、ロレンツォ・モナコの工房で修行をした可能性は非常に高い」¹²⁾としている。フラ・アンジェリコの受胎告知の天使の飛翔表現は、彩色写本挿画に見ることができる（図4）。板絵の祭壇画に比べ、表現は簡易なものに見えるが、足許の青い雲らしい表出はモナコのそれに酷似する。マリアの頭上には天帝らしき存在が、同様の青い雲状の数片の重なりの上に描かれていることから、この雲状の表出が「天使に固有の属性」としてではなく、「天界にあることの記号」として描かれていると見做される。写本挿画にはモナコ同様の飛翔表現を為しているフラ・アンジェリコに、その他の受胎告知画でこの表現が見られない理由は何であろうか。

2-2. フラ・アンジェリコの天使の足許

図5~12はフラ・アンジェリコが1430~40年代に描いたとされる受胎告知画の代表的な4点の基盤面部分を切り取った部分画像とその全体画像である。

2-2-1. プラドの受胎告知（図5,6）

現在プラド美術館に所蔵される受胎告知の「基盤面」では、左の野草が小さな花を無数に咲かせている深々とした緑の庭に対し、天使とマリアを載せる大理石様の開廊の床面が右3分の2くらいを占め、右側のマリアは濃褐色の布地の上にある。天使とマリアの「あいだ」の上部（奥側）には天使の側から青い染みの面が展がりマリアの衣の青に接する。天使の衣装の裾の下に濃い紺青の影が、染み出している。天使の手前では、大理石を模した青系の不定形模様がマリア側へ進むほど淡く赤系色と混ざり合い、マリアとの間で模様はいったん消失し、マリアの敷物の下で再び表出し右手へ進むほど赤系色が強調されている。

2-2-2. コルトナの受胎告知（図7,8）

コルトナのサン・ドメニコ聖堂のために描かれた受胎告知の「基盤面」では、面積配分的にはプラドのものと同様で、左から緑の庭、大理石様の床面、マリアを載せる濃褐色の布地となり、天使とマリアの「あいだ」の上部（奥側）は、青みがかった濃褐色の染みがひろがり、天使の足許には、青系の色が見られないが、褐色による不定形な模様が明らかに表出され、マリア側は赤褐色の布地に覆われ窺えない。

2-2-3. サン・マルコ2階廊下の受胎告知（図9,10）



図 5/6



図 7/8

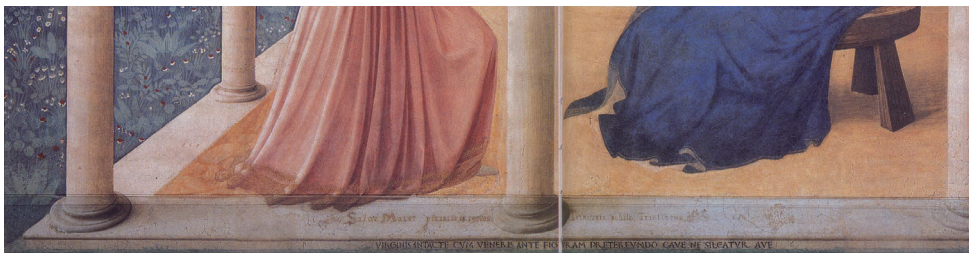


図 9/10

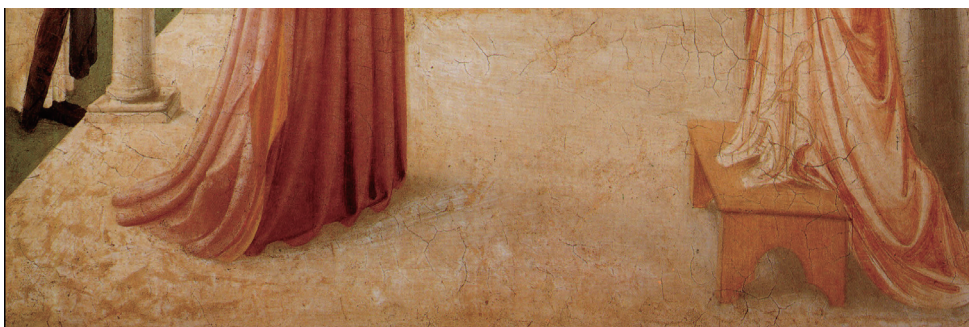


図 11/12



図 5/6 フラ・アンジェリコ「受胎告知」部分 / 全体 c.1435~c.1445, プラド美術館, マドリッド [『受胎告知集イタリア 2015』040]
 図 7/8 フラ・アンジェリコ「受胎告知」部分 / 全体 c.1432~c.1433, 司教区美術館, コルトーナ [『受胎告知集イタリア 2015』038]

図 9/10 フラ・アンジェリコ「受胎告知」部分 / 全体 1440 年代前半, サン・マルコ美術館, 2 階廊下, フィレンツェ [『受胎告知集イタリア 2015』043]
 図 11/12 フラ・アンジェリコ「受胎告知」部分 / 全体 1440 年代前半, サン・マルコ美術館, 2 階僧房, フィレンツェ [『受胎告知集イタリア 2015』044]

サン・マルコ修道院 2 階廊下の大きな画面の受胎告知の「基盤面」では、左手の緑の庭部分はかなり切り詰められ、マリアを載せる布は無く、柱の立つ柱と同色の側縁に囲まれた淡い黄褐色面に直接に二者が載っている。これまで見た 2 例に比べると目立たない表出であるが、天使の足許にはマリアの側には見られない赤褐色の不定形模様が寄っており、それは天使の背側の裾から緒を引くように濃くなっていく。

2-2-4. サン・マルコ 2 階僧房の受胎告知 (図 11,12)

サン・マルコ修道院 2 階僧房の壁画の「基盤面」では、緑色面 (植物表現はない) がさらに切り詰められて左端に見え、そこには第三の登場人物 (殉教の聖ピエトロ) の足許が見える。マリアは質素な木の台に膝を掛け、その下に布地は無い。背後の壁面と同様、ほとんど白一色の床面であるが、天使の側、裾のまわりのみに赤褐色の不定形の染みが集まり、廊下の壁画同様、裾が緒を引くように天使の背後で濃くなる。

2-3. 潜勢する飛翔

以上の観察から、フラ・アンジェリコの受胎告知画の「基盤面」においては、4 作品全てにおいて、天使の側にのみ集中的に「不定形模様」の表出が見られ、2 点においてはマリアは布地の上にあり、その下は覆われて見えず、天使とマリアそれぞれを載せる「基盤面」の不連続性を強調する画家の意図が示されていると見做せる。この天使の足許にだけ強調される「染み」は、「雲」であり、足許のこの表現により、天使は動作として飛翔を表出することなく、「空中」としての「地」にマリアと等格的に対峙し、二者の「あいだ」を安定的に生成することができたのではなかったか。天使の足許の「染み」=「雲」は、天使に動作をとまなわない飛翔を、潜勢させることを可能とした。

ユベール・ダミッシュは『雲の理論—絵画史への試論』の中で、特に受胎告知についての議論ではないが、ルネサンスの絵画における透視図法から漏れ落ちる表出として「雲と染みとの類似関係」に言及している。彼によれば、雲は「表面

なき身体であり、それゆえ輪郭線を持つことのない」ものであり、「光を通さない物体を平面上の線的な投影に還元することに基づく表象再現の中には含まれない」²³⁾。ディディ＝ユベルマンが前掲書で、「大理石模様の床は、[…]まもなく、透視図法的配置をした舗装と張り合うこととなる」²²⁾と記すのは、まさにこのユベル・ダミッシュと同等の見解においてであり、この「大理石模様」は本論でいうところの「不定形模様」である。また、「透視図法的配置をした舗装」とは、先の研究において、天使とマリアの「あいだ」に、パノフスキーが「近代の「体系空間」を芸術という具体的な領域で直観化してみせる座標系の最初の例」²³⁾と認めるものとして提示した「格子状のタイル模様」である。「不定形模様」と「格子状模様」—2種類の表出が「張り合う」には、どのような前提が必要とされるのか。ここに一つの仮説を提示する。

2-4. 「基盤面」—天使と「大地」との「あいだ」

ディディ＝ユベルマンが、受胎告知の結果としての受肉を「天と地の弁証法」と呼び²⁴⁾、矢代幸雄が受胎告知画を「天地間の恋愛のような」と記す²⁵⁾、この「地」とは、マリアが依り立ち、天使が降り立つ、二者に共有される「大地」であると見做される。本論がここまで「基盤面」と呼んできた、天使ないしはマリアの足許に表出されている平面は、この「大地」であろうか。先の観察では、ロレンツォ・モナコ、フラ・アンジェリコ双方の受胎告知においても、天使の下とマリアの下とは、「基盤面」の表現に差異が認められた。二者の足許をつなぐ平面は、一方では「空中」であり、他方では「地」とされる描き分けが見出された。フラ・アンジェリコの2画面において、マリアは敷物に載っており、1点では椅子、1点では台にマリアは「基盤面」とともに接している。モナコの画面においては、マリアは方形の台座に載っていた。同画面において、天使の足許の「雲」がその下の「不定形模様」の面と一体となり「空中」が表現されるのと同様に、マリアの台座はその下の面と一体となって「地」を表出する。フラ・アンジェリコの画面において、「敷物」「椅子」「台」は、天使の足許から連なる「基盤面」に載せられ、天使側との相違を示す。とすると、モナコ、フラ・アンジェリコの受胎告知画で天使とマリアの下にある「基盤面」は、天使とマリア双方に共有されるものではなく、「雲」「敷物」「台

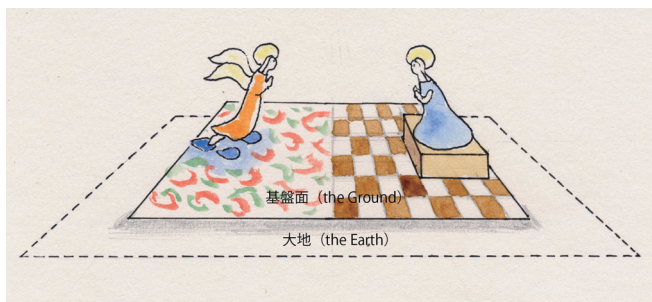


図13 天使と大地の「あいだ」=「基盤面」の図解 [寺門孝之作図, 2015]

座」などの表出とともに、「大地」と、天使ないしはマリアとの「あいだ」に表出される形象の一つであると見ることが出来る。即ち、人びとが依って立ち、その上で存在することとなる「大地 (Earth)」と、「基盤面 (ground)」とは区別される必要がある。「大地」は、人間が依って立つこの世界の、概念としての絶対的根底であり、それは必ずしも可視化される必要が無い。この仮説を整理し、図示した (図13)。

フラ・アンジェリコの4点の受胎告知において、天使とマリアを載せる「基盤面」の設営がその上に為される、さらに下層面が認められる。画面の左方に緑色に表出されているのがそれで、3点においてはそこに植物が密生し、小さな花々が咲き乱れている。二者を載せる人工的な基盤面に対し、それは「自然」であり、最初の人間であるアダムとエヴァが暮らした「楽園」である。2画面においては、その「楽園」から追放されるアダムとエヴァが描かれている²⁸⁾。こうした描出の根拠となる予型論 (タイポロジー)²⁹⁾ については立ち入らず、この楽園の緑地面が先述の「大地」の表出であるかの判断はここでは差し控えるが、「天」と「地」の二様に表出される「基盤面」の向こうに、絶対的な「大地」を想定することにより、天使と「大地」の「あいだ」を意識化することが可能となる。そして、その「あいだ」は、モナコの画面に示されたように、マリアが「地」に接して存在するのに対し、本来的に天使が飛翔ないしは浮遊するものだからこそ意識されるのである。

この仮説に基づくとき、先の研究で、天使とマリアとの「あいだ」に様々な形象が表出されたのと同様、「雲」「台座」、および「基盤面」は、天使と「大地」との「あいだ」に表出された形象群、受胎告知の絵画表出における画家の表現の工夫であり、「透視図法的配置をした、タイルの格子模様による舗装」も、「大理石を模したような不定形模様」も、そのどちらもが、天使と「大地」の「あいだ」の表出形象、表現の工夫の一つであると見做すことが可能となる。そのように捉え得ることによってこそ、この基盤面の二つの表現は、受胎告知画面において「張り合う」と言えることになるのである。

2-5. 基盤面の不定形模様と格子模様の編年的傾向

「受胎告知集イタリア 2015」を、あらためて基盤面の表出に着目し観察すると、以下のような結果となる。

不定形模様の地面は、14世紀には全24点中6点³⁰⁾、15世紀には全85点中17点³¹⁾、16世紀には全35点中全く見られなかった。

格子模様の地面は、14世紀には2点³²⁾、15世紀には16点³³⁾、16世紀には10点³⁴⁾。

また、格子模様を成すタイルに不定形模様が表出されている複合的な例が、14世紀に1点³⁵⁾、15世紀に10点³⁶⁾、16世紀には4点³⁷⁾見られる。

全ての不定形模様表出を、ディディ＝ユベルマンが述べる

「色の弁証法」的な表現と判断することはできないが、少なくともフラ・アンジェリコが活躍した15世紀半ばにおいては、線遠近法と連関する格子模様表出と並行して、それに対立的な不定形模様も数多く表出され、その両方を組み合わせる工夫にも熱心であったと見做せる。が、基盤面の不定形模様表出は16世紀には全く引き継がれず、格子模様のみが継続的に表出され、15世紀から16世紀への移行期における切断面が明らかとなる。そこで、なにが起こったのか。

不定形模様表出を、先の分析のとおり「雲」と連関させ、天使の飛翔表現を潜在させるものとする、「受胎告知集イタリア 2015」において、15世紀の天使の飛翔表出が全85点中、11点(12%)と少なく、16世紀には全35点中、11点(31%)と急増する理由を仮定することができる。即ち、基盤面に「雲」が表出され、天使に潜勢的な飛翔が内包されている間、天使は動作としての飛翔を示す必要がなく、基盤面から「雲」が消失し、天使に潜在的な飛翔性が失われたとき、動作としての、現実的な飛翔の表現が天使に必要とされたのだ。それは、天使と「大地」との「あいだ」の表象象の、時代的な選択と淘汰であると捉え得る。時代の流れは、不定形の「染み」や浸潤的な色彩表現ではなく、線遠近法による「体系空間」表現を選び取り、絵画内に実現された3次元表出空間の中で、天使はより現実的な描写とともに飛翔することになっていった。

3.15 世紀末~16 世紀の天使の飛翔と、格子模様の「基盤面」

3-1. サンドロ・ボッティチェリの場合

矢代幸雄は『受胎告知』において、天使の「飛翔型」の受胎告知画の二大傑作として、先述したロレンツォ・モナコのものとともに掲げているのは、サンドロ・ボッティチェリ(1445~1510)が1481年にサンタ・マリア・デッラ・スカラ施療院付属聖堂にフレスコ技法で描いたとされ、現在はウ

フィッツィ美術館に所蔵される大画面の(243x555cm)受胎告知画である(図14)。矢代は先にも引用した通り、受胎告知の画中に天使を飛ばせて描くのは、構図上の難題だとして上で、モナコとボッティチェリが線の表現に優れた画家であるからこそ、巧みな工夫により飛翔型の難しい画面構図を成功させられたとしている¹⁹⁾。その上で矢代は、天使の足許の表現の、モナコとボッティチェリにおける相違に注目する。天使は、モナコ、ボッティチェリともに、「足を揃え後ろへ延ばして、ふわりと空中を滑走して来」、「飛び向かう姿勢が右に傾いたS字型の線を描く」。モナコにおいては、「足首をむしろ後部に曳くように靡かせて、それよりもっと自由にうしろに靡く着衣の裾と調和させて」おり、「この足つきによって出る感じは、速やかに飛翔している最中、という感じである」のに対し、ボッティチェリにあっては、「足首をそれほど後ろへ延びさせて」おらず、「人間の自然どおりに、足の指は前に突き出し足の裏は地に向かおうとしている。空中からまさに地上に降り立ってマリアの前に膝まずこうとする直前の足つきである」³⁹⁾。

モナコ作品の基盤面には、先に確認した通り「雲」と連なる大理石模様を表出されていたのに対し、ボッティチェリ作品の基盤面は、マリア側は小振りなタイルの格子模様が敷き詰められ、天使の側は大きな円と直線による図形(何を表わすものかはわからないが、これまでの論議から「天」ないしは「雲」を表わすのではないかと推測する)が、格子模様ではないが、厳密なルネサンス遠近法的な奥行きをもって描かれ、そのまま天使の向こうの風景へと導く「小径」へと連なっている。その絵画空間は、モナコのそれに比して、立体的な奥行きが整備され、モナコにおける飛翔が天使の来歴についての記号的な表出であるのに対し、ボッティチェリにおいては、具体的な動作としての現実的な表現となっている。絵を視る者にとって、天使は絵画空間内で、まさにふわりと浮かび上



図14 サンドロ・ボッティチェリ「受胎告知」1481年, ウフィッツィ美術館, フィレンツェ [「受胎告知集イタリア 2015」080]

がるように見え、それは天使と「大地」の「あいだ」が、「基盤面」の線遠近法的な図形の舗装により駆動された、パノフスキーが「体系的」と呼ぶ均質的な空間により充填されていることによって実現されている。天使の飛翔表現の変化が、基盤面表現の変化と連動し、結果として絵画空間の変化をもたらすことの例示を為している。

3-2. ティツィアーノ・ヴェッチェリオの場合

1535年にティツィアーノ・ヴェッチェリオ（1477~1576）がヴェネツィアのサン・ロッコ同信会館に描いた受胎告知では、天使が手脚を大きく振り回すような動作をともなって、絵画内空間へと躍り込んでくる（図15）。基盤面は、大判のタイルが厳密に奥行きを表出している。興味深いことに、天使の足許は暗い「雲」の切片をともなっているが、15世紀前半のロレンツォ・モナコの「雲」の記号性は見られず、本物の「雲」のように描出され、それは現代の演劇の非日常的な効果を演出する際に使用される「霧煙」を思わせる。この「雲」の再来は、かつて「雲」を内包した「不定形模様」がその上の天使に飛翔を潜勢させていた基盤面から、完成された線遠近法的「格子模様」に舗装されたそれへと転じ、基盤面から「雲」の要素がすっかり消失したからこそ、あらためて絵画空間に、即物的に表出される必要があったことを示しており、それは天使の現実的な動作をともなう飛翔表現と対を成すものである。かつて、飛ばずして、来歴としての飛翔と、ささやかな所作に大きな運動性、画面変革性を秘めていた天使表出は、ここに大きな転換を迎えている。エルヴィン・パノフスキーは前掲書の終盤において、完成されたルネサンス遠近法による絵画表出においては、「奇蹟は、その芸術作品のうちに描かれている人間の心のなかでのみ起こる」⁴⁰⁾と述べている。このことは、絵画内の人物の内面が現実世界と区別されて設定され、さらにまた絵を視る者が絵画内の表出内容を絵画内人物の内面として受容する可能性を示唆する。

こうした絵画表現の現実性・即物性の追究と同時に、奇蹟の内容の誇張については、時代的には対抗宗教改革との連関を指摘することも可能であろうが、その検証については後考

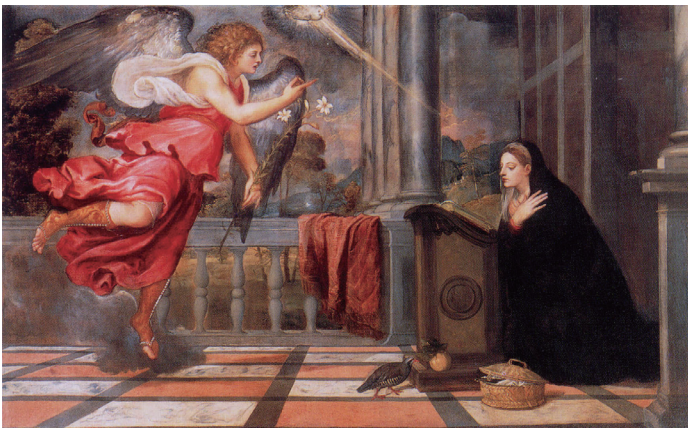


図15 ティツィアーノ・ヴェッチェリオ「受胎告知」1535年, サン・ロッコ同信会館, ヴェネツィア [「受胎告知集イタリア2015」134]



図16 ティントレット「受胎告知」1583~7年, サン・ロッコ同信会館, ヴェネツィア [「受胎告知集イタリア2015」144]

に期することとし、ここでは絵画表出の変化の事実を確認するにとどめる。

3-3. ティントレットの場合

1583~7年にティントレット（1518~94）によりヴェネツィアのサン・ロッコ同信会館に描かれた受胎告知において、天使は多数の飛翔児童（プットー）を引き連れて、マリアのいる空間へと、まさに飛び込んで来る（図16）。

クライヴ・ハートは『飛翔論』において、この受胎告知における天使とプットーの表出について、「この天使は曲線状に急降下して上空から飛んできたことがわかる。いっぽう、この線を反転させた形をよりゆるやかになぞっているのが、天使に随行はするものの、馬草の上を飛ぶことにしたプットの流れである」⁴¹⁾と記している。

プットーはそれぞれ背に小さな濃藍色の翼を着け、身体の向きもまちまちで、クライヴ・ハートが「流れ」と述べる通り、単体としてではなく、気流のような、まさしく「雲」のような不定形の流動をその群において表出し、天使の飛翔を強調している。この画面に、「雲」の表出はないが、それ以上の非日常性、奇蹟を表象するものとしてプットーの群が導入されているのである。

基盤面を見れば、マリアの居る建物の内には格子模様で舗装されているのが見えるが、左側外部は戦禍で破壊し尽くされた廃墟のごとく、崩壊によって文字どおり、即物的に底が抜けている。ここにおいて、天使と「大地」との「あいだ」のみならず、それと対称性をもって天使と「天」との「あいだ」も、パノフスキーが後に「体系的」と呼ぶ均質空間がゆきわたり、絵画空間はひとつの完成地点へ達しようとしている。

4. 結論

以上の観察と分析から、天使の飛翔表現と受胎告知画の絵画空間の変化を結ぶ以下の4点のことが明らかとされた。

① 15世紀初頭、ロレンツォ・モナコの天使の飛翔表現から、天使の足許の「雲」とその下の「不定形模様」が連関し、基盤面をマリアと共有する一連なりの平面ではなく、「空中」として表出した画家の意図が見出される。

②モナコの弟子とされるフラ・アンジェリコは、天使の足許の基盤面に「雲」を連想させる不定形模様表現を加えることにより、天使に飛ぶ動作をともなわずに飛翔を潜勢させ、天使がマリアと同一平面に等高的に対面し、マリアとの「あいだ」を確保・維持することを可能とした。そのことは15世紀の受胎告知画で天使の飛翔表出が少ないことの根拠を成す。

③同一平面でありながら、天使とマリアのそれぞれの下で表現の分かれる「基盤面」は、人びとが依って立つ基盤となるべき「大地」とは区別されるべき、天使と「大地」との「あいだ」に表出される様々な形象群の一つであり、15世紀においては、「不定形模様」と「線遠近法的な格子模様」とが表現の工夫として表出された「基盤面」が、不連続性を持ちつつ、共存し、それらを組み合わせることでこの世紀に特有の絵画空間を構成し得た。

④16世紀には、「不定形模様」の基盤面表出は失われ、絵画空間が線遠近法的な体系空間として完成するに従い、天使は現実的な飛翔の動作をともなって表現され、その足許には立体的な「雲」の描写が現れる。天使と大地の「あいだ」は「3次元空間」として視覚表出が可能となり、完成された「3次元空間」には、天使のみならずプットー（有翼児童）も群れて飛翔することとなる。

⑤完成された「3次元空間」における、現実的で具体的な飛翔動作の表出は、それまでの絵画空間が孕んでいた時間的前進性を排除し、絵画は瞬間を表出するようになる。

5. 結びとして—天使と大地の「あいだ」

先の研究における天使とマリアの「あいだ」と同様に、天使と大地との「あいだ」は、画家にとって創造の自由が高度に有効化され、その「あいだ」に描かれた様々な形象群から淘汰的に、体系的な均質空間が選択されていった。その過中の15世紀の半ばにおいて、天使に具体的な飛翔表現をさせずに、来歴としての飛翔を潜勢させ得る、絵画表現が実現されたことは、天使像のその後にとって重要な視座を提示する。今なお、フラ・アンジェリコの天使表出が、天使像を代表するイメージとして広く受け入れられる根拠が、そこに明示される。その一方で、天使とマリアの「あいだ」、天使と大地の「あいだ」の表現の工夫とともに芽生え、育まれた、均質な擬似的3次元空間として洗練されてゆく絵画空間においては、その「あいだ」そのものを虚空、空疎な部分としてでは

なく、見えなくても在る「空間」として捉え、描出する工夫が実現された。次章では、この見えなくても在るという「あいだ」をそもそも表出していた、絵画内の人物の視線に着目し、ここまでの分析に新たな検証を加えることとする。

【第2章 / 注釈・引用文献】

- 1) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 013/017/025/039/035/036/052/057/058/090/100/101/102/122/128/131/134/136/137/139/140/142/143/144
- 2) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 013/017
- 3) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 017
- 4) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 025/029/035/036/052/057/058/090/100/101
- 5) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 102
- 6) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 122/137/140/143
- 7) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 128/131/134/136/139/142/144
- 8) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 017
- 9) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 025/029/035/058/100
- 10) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 136
- 11) 矢代幸雄『受胎告知』新潮社,1973,序論の18)と同書,p192
- 12) 松村明編『大辞林第二版』,三省堂,1995,p.1764
- 13) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 013
- 14) 1)と同書,pp.192-193
- 15) クライヴ・ハート『飛翔論』,序論の30)と同書,p.62
- 16) 14)と同箇所
- 17) 11)と同書,p.193
- 18) *ibid.* p.194
- 19) G・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ—神祕哲学と絵画表現』序論の19)と同書,p.99
- 20) クリストファー・ロイド『フラ・アンジェリコ』森田義之訳,西村書店,新装版,2009,p.11
- 21) 19)と同箇所
- 22) ネヴィル・ローレ『フラ・アンジェリコ—天使が描いた「光の絵画」』,序論32)と同書,pp.19-20
- 23) ユベール・ダミッシュ『雲の理論—絵画史への試論』,序論の31)と同書,pp.206-207
- 24) 9)と同書,p.100
- 25) エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』,序論の25)と同書,p.54
- 26) 19)と同箇所
- 27) 11)と同書,p.6
- 28) 岡田温司他『名画への旅 5 初期ルネサンス I 天上から地上へ』内,岡田温司「受胎告知—敬虔な信仰を演出する偉大な伝統」,第1章30)と同書,pp.96-103
- 29) *ibid.* p.101「旧約と新約とを対応関係に置くというやり方(タイポロジー)は、それ自体聖書解釈学と図像との長い伝統に属するものである。つまり旧約の出来事を、新約の予兆や前提として読み替えようというわけである」。
- 30) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 007/009/013/016/

020/023

31) 「受胎告知集イタリア 2015」 素材整理番号 026/029/038/
039/040/042/043/044/045/056/063/064/067/070/091/101/
108

32) 「受胎告知集イタリア 2015」 素材整理番号 012/024

33) 「受胎告知集イタリア 2015」 素材整理番号 032/046/047/05
0/055/068/072/073/081/082/089/090/093/095/102/109

34) 「受胎告知集イタリア 2015」 素材整理番号 111/126/134/13
5/136/138/139/142/143/144

35) 「受胎告知集イタリア 2015」 素材整理番号 015

36) 「受胎告知集イタリア 2015」 素材整理番号 048/053/060/07
1/077/079/092/099/103/105

37) 「受胎告知集イタリア 2015」 素材整理番号 110/115/117/124

38) 11) と同書, p.194

39) *ibid.* pp.194-196

40) 25) と同書, p.78

41) 15) と同書, p.80

表題 14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義

副題「あいだ」を活性する天使～空「間」・時「間」・人「間」

The Significance of Depictions of the Angel in Scenes of the Annunciation from Fourteenth to Sixteenth-Century Italy

: The Angel that Activates the 'Interval Between' in regard to Space, Time, and People

第3章

絵画と視者の「あいだ」の天使

—14~16 世紀のイタリア受胎告知画における視線表出による絵画空間の構造と内面の生成—

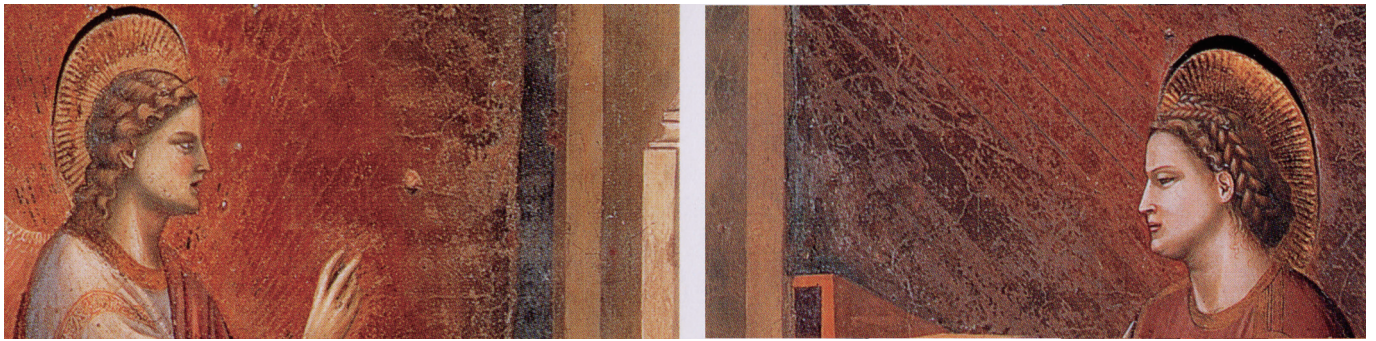


図1 ジョット「光栄のキリストおよび受胎告知」/部分,1306年,スクロヴェーニ礼拝堂壁画,パドヴァ [『受胎告知集イタリア2015』001]

前章まででは、天使とマリア、天使と大地との配置から、絵画空間において視覚的に形成される「あいだ」に注目し、分析を進めてきたが、第3章では、不可視的な「視線」の表現が構成する「あいだ」を検討する。ジャン・パリスの視線論を整備・展開し、そこに得られた知見を受胎告知画に応用することで、天使表出の意義についての認識を補強する。

1. 14~16 世紀のイタリア受胎告知画における天使とマリアの視線表出

本研究では第1章において、「受胎告知集イタリア2015」の144点の受胎告知画において、天使とマリアが、ほぼ等高的に線対称を成すように向かい合う場合が多いことから、天使とマリアの「あいだ」に注目した。また第2章において、15世紀の受胎告知画において、天使は背に翼を有しながらも飛ぶことをせず、天空なる来歴は専ら足許の基盤面の表現に潜勢させてまでも、マリアと等高的配置を維持し、二者の「あいだ」から絵画空間が生成する様態を保ちつづけたことを確認して来た。それらは、対象とした絵画の大多数において、天使とマリアとの身体が、「向かい合っている」と認識されることによる。では、向かい合う二者の「あいだ」を、視線は結んでいるのだろうか。

眼を見ることは出来るが、視線は眼に見えない。視線は不可視であるが、その存在を否定し得ない。他者から向けられる視線を人は即座に感知し得るし、また自分から対象へと向ける視線が及ぼす効果や影響を確認することも出来る。視線は、感覚的には自明である。人が眼を対象へ向け、見るとき、視線は眼と対象とを結び、その「あいだ」をつなぎ、「へだたり」

を満たす。その意味で、視線は行動であると言える。視線を「眼差し」と呼び換えることで、それはいっそう明確となる。人が（人でなくともかまわないが）、対象を眼差すとき、眼と対象とを結ぶ眼差し＝視線が存在すると感知される。絵画表出において、絵画内の登場人物の視線は、行動とともに表出されると言える。その人物の顔の向き、目の中の瞳の位置の表現および、視線の向けられる対象物との配置関係などの総合的な認識により、視線が仮設され、感知されることとなるが、絵画の複写図版から視線を抽出することは、想像以上に困難な作業である。まずは、これまでに見て来た「受胎告知集イタリア2015」の主だった受胎告知画における、天使とマリアの視線表出に注目し、あらためて確認する。

図1は、第1章の初めに掲げた、ジョットによるスクロヴェーニ礼拝堂の受胎告知の天使とマリアである。先に述べたように、二者は建築構造物の別々の場所に描かれながら、受胎告知の場面を創出するために、厳密に対称性をもって向かい合うように表出されたと思わせる。実際には、この図版で見るよりもずっと隔たりがあるはずだ。左の天使の真横顔の眼差しは、目の白い部分と瞳との明確な描出により、マリアの方へ眼差しを強く差し込んでいるように見てとれる。一方、マリアの目では、瞳が大きく黒目がちである上に、瞼がやや被さりかかっており、眼差しはまっすぐに前方を向いていないようにも見え、実際に天使と視線が交わされているか、判然としない。この図版のみで判断するのは困難であるが、それでも、天使の目をこのように描出できるのであれば、マリアの目を同様に描かないのには、画家の意図があると見做すことが出来る。



図2 ドウッチオ「受胎告知」/部分, 1308~11年, 板にテンペラ, ナショナル・ギャラリー, ロンドン [「受胎告知集イタリヤ 2015」002]

図2は、同じく第1章において、天使とマリアの「あいだ」に注目する契機となったドウッチオの受胎告知である。天使もマリアも斜め3/4の角度の顔で描かれており、二者の両

方の目とその中の瞳の位置はよく識別できる。この場合、二者の視線は結ばれていると見てもよい。が、二者の「あいだ」の「柱」が視線を分断し、「柱」に近いマリアの視線は「柱」を眼差しているようにも見てとれる。



図3 アンブロージオ・ロレンツェッティ「受胎告知」/部分, 1344年, 国立絵画館, シエナ [「受胎告知集イタリヤ 2015」012]

図3は、第1章で天使とマリアの「あいだ」に「柱」および、ルネサンス遠近法の萌芽として格子模様の床面が見られる例として掲げた、アンブロージオ・ロレンツェッティの受胎告知である。ここでは、天使は厳密な真横顔で、マリアは天使よりはやや斜めの角度で鼻筋の向こう側の目が見てとれる。ここでは明らかに二者の視線は交わらない。天使には、マリ

アへ向かう白い鳩が見えており、それを眼差しているように見える。一方、マリアもその鳩に視線が向かうのだが、焦点は鳩に結ばれず、その向こうへ突き抜けるように見える。マリアの視線の向かう、鳩の向こうには、鳩を放つ天帝（神）の姿が見られるが、天帝はマリアと違い、柱上方の構造物に描かれるため、マリアと天帝の視線が交差するようには見られない。それが、技術的な問題であるのか、画家の意図であるのかは不明である。



図4 シモーネ・マルティーニ「受胎告知」/部分,1333年,ウフィーツイ美術館,フィレンツェ [2014年6月18日 寺門孝之撮影/「受胎告知集イタリア2015」007]

図4のシモーネ・マルティーニの場合はどうであろう。二者ともに特徴の在る切れ長の細い目に、くっきりと黒い小振りな瞳の位置が示されるために、眼差しは強く表出されているが、これもまた明確に二者の視線が交流するとは見做し得

ない。天使のやや上目遣いの視線は、マリアへ向かうようであり、マリアの鋭い流し目線も天使へ向かうようには見える。ただし、天使の口許からマリアの耳許へ斜線を成して並ぶ金色の文字列が、二者の「あいだ」の視線を代示するようで、天使とマリアの視線も、この宙空の文字列を眼差すようにも見えて来る。



図5 フラ・アンジェリコ「受胎告知」/部分,c.1435~c.1445, プラド美術館,マドリッド [「受胎告知集イタリア2015」040]

フラ・アンジェリコによる視線の表出は、よりいっそう精妙で複雑なものとなっている。図5の現在マドリッドのプラド美術館にある受胎告知では、天使は厳密な真横顔で、その強く明確な眼差しがマリアへと向かっていることは確かである。一方、マリアの目の表現は、天使のそれのように単純ではない。マリアはいったい何処を、何を眼差しているのか。

アンブロジーオ・ロレンツェッティのマリアのように白い鳩へ向かうわけでもなく、天使へも返されないマリアの視線は、強いて言えば二者の「あいだ」の白い「柱」をぼんやりと眼差すようでもあるが、それからも逸れて、何も眼差していないようにも見てとれる。フラ・アンジェリコのその他の受胎告知における二者の視線についても、後に詳しく分析することになる。



図6 レオナルド・ダ・ヴィンチ「受胎告知」/部分,c.1472,板に油彩,ウフィーツイ美術館,フィレンツェ [「受胎告知集イタリア2015」083]

レオナルド・ダ・ヴィンチの天使とマリアの視線も、フラ・

アンジェリコと同様の関係であるが、二者の「あいだ」の隔たりは引き延ばされ、交流が不明確ながらその隔たりを視線の緊張関係が繋いでいる。

2. 天使とマリアの顔の向きによる分類

以上に観察したように、受胎告知に表出された天使とマリアの視線の関係を、精密に見てとることは難しいが、「受胎告知集イタリア 2015」144 点の受胎告知画を天使とマリアの顔の向きで分類すると以下の結果が得られた。

天使が真横向きであるもの、103 点の内、天使が真横向きであるときにマリアも真横向きで対面するものが、22 点¹⁾。マリアは斜めを向くもの、80 点²⁾。正面を向くマリアが3点³⁾。

天使が斜め向きであるもの、28 点の内、マリアが真横向きが、1 点⁴⁾。マリアも斜めを向くものが、23 点⁵⁾。正面を向くマリアが、4 点⁶⁾。

天使が正面を向いているものが、2 点あり、その際のマリアは、真横が1点⁷⁾、斜めが1点⁸⁾。

天使が後ろないしは斜め後ろを向くものが、4 点あり、その内、マリアが真横を向くのが2点⁹⁾、マリアが斜め前を向くのが2点¹⁰⁾ あり。

その他に、マリアが単独で描かれる絵が、3 点見られ、そのうち2点は斜め¹¹⁾、1点は正面¹²⁾であった。いずれも視線が絵を見る者と交わることはない。

これらを、編年的に見た結果は以下のものであった。

14 世紀には、天使が真横が、14 点¹³⁾。天使が斜めが、8 点¹⁴⁾。天使が正面は0点。

15 世紀には、天使が真横が、64 点¹⁵⁾。天使が斜めが、15 点¹⁶⁾。天使が正面が1点¹⁷⁾。マリアのみが、3 点¹⁸⁾。

16 世紀には、天使が真横が、27 点¹⁹⁾。天使が斜めが、5 点²⁰⁾。天使が正面が、1 点²¹⁾。

3. 天使とマリアの視線の非交流

以上の観察から、14~16 世紀のイタリアの受胎告知画において、絵を見る者に対し、天使が真横を向き、マリアを眼差す表出が、2/3 以上を占め、それに対し、マリアが同じく真横向きで対する場合の4倍近くの点数で、マリアは斜めを向いて、天使に対面しない。真横向きのマリアであっても、俯く、あるいは天を仰ぐなどして、天使と視線を合わせない表出を成している。先に観察した、ジョットの場合のように二者の視線交流の判断がつきにくい、つまり視線の交流があるようにも見えるものは、二者が同じ絵画面に描かれる場合には、同じく本章で観察したドウッチオのもの以外に皆無であった。

すなわち、14~16 世紀のイタリアの受胎告知画において、あからさまであれ、あるいは微妙で繊細な逸らし方であれ、基本的に天使とマリアの視線は非交流のものとして表出されていると見做す事が出来る。

それでは、14~16 世紀全般にわたり、受胎告知画において示される、天使の顔の真横向きの表出、およびそれに対してマリアが示す斜め向きの眼差しから、どのような内容を読みとる事が出来るだろうか。ここで「受胎告知集イタリア 2015」からいったん離れて、当時の絵画における視線表出

の分類と意味を、先行研究に沿って確認する。

4. キリスト教絵画にける視線の表出—ジャン・パリス『空間と視線—西欧絵画史の原理』をもとにした分類

4-1. パリスによる視線分析の妥当性

キリスト教絵画を中心とした西欧の数多くの絵画を題材に「視線」という視点からの評論を集大成したジャン・パリスの『空間と視線—西欧絵画史の原理』²²⁾ は、西欧絵画と視線に関する包括的で大部な論考である。ここでは、このパリスの先行研究の特に第一部「空間と視線」で試みられる西欧絵画における視線の基礎的な分類を、批判的に検討を加えることにより、キリスト教絵画を「視線」を起点に視る際の知見を獲得する。同書における、パリスの視線研究のこの部分での素材とは、13~16 世紀のイタリアを中心とする西欧キリスト教絵画およびルネサンス絵画であり、本研究の対象素材である 14~16 世紀イタリアの受胎告知画も、その圏内に含まれる故、パリスの視線研究から得られる知見を、本研究へ援用することは妥当であると判断する。

4-2. 語彙「眼差し」と「視線」、および「絵画」

パリスの書名「空間と視線」における「視線」は le Regarde の邦訳である。日本語において〈眼差し〉と〈視線〉はほとんど同義に使用され、同書においてもこれらは混在する。例えば本論で使用されるジャン・リュック＝ナンシーの著書『肖像の眼差し』の「眼差し」も le Regarde の邦訳である。これらの著書における「眼差し」と「視線」とを同義と捉え、適宜言い換えを行なっても問題ないものと判断するが、本論においては「眼差し」を、主体となる眼から対象へと文字通り差し込まれるイメージを重視し、「眼差す」という能動的な意味をともなって使用し、一方「視線」を、眼と対象とを結ぶ、抽象的な線分、あるいは眼から発し対象を貫く半直線として、より記号的な側面に即して使用することとする。

4-3. 視線表出の段階的 분류—ジャン・パリス『空間と視線』第一章第一節「絵画における空間と視線」

『空間と視線』においてジャン・パリスは、視線が絵画において空間を生成することを、キリスト教美術を中心とした多数の絵画の分析から抽出してみせる。その冒頭、第一章第一節を「絵画における空間と視線」²³⁾ とし、まずパリスは三つの絵画を例示し、それらにおける〈視線〉、それぞれが契機する「空間」との関係を三段階に捉えている。

4-3-1. チェファルー大聖堂「全能のキリスト」の場合

パリスがまず、視線が直接に空間を創造する例として掲げるのは、12 世紀中期のシシリア、チェファルー大聖堂後陣モザイクの「全能のキリスト」【1】(図 7) である。ここでは、唯一人の人物がこちらを正面から見つめる。

パリスはまず、【1】について唯一人の人物(全能の神)が、



図7²⁴⁾「全能のキリスト」/部分, 12世紀中期, チェファルー大聖堂, シシリア

ビザンチウム様式の教会の「聖なる空間の頂き」の半球から我々に注ぐ「視線」を「太陽」に相似させ、その「視線」が創造する空間を「絶対的空間」と呼ぶ。「金色の背景に浮び上がった主の胸像、それは、表情のどの部分をとりてもその究極的機能から逸らされてはいない偶像のようであり」「一方の手に聖書を持ち、もう一方の手でその一節を祝福している」〈身振り〉など我々の意識に上らないほどに、それは「後光に包まれた顔であり、顔の中の視線」であるとパリスは言う。「絶対的空間」は、「私たちの空間とは全く異なる抽象的空間」であり「測りがたい、非人間的な空間」とも記している。そこにおいては「神の目を通して、天上の実質が私たちのなかに流れこむ」²⁵⁾。【1】においては、神が絵の「眼差し」を通じて我々を視る。

4-3-2. ドウッチョ「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」の場合

次にパリスは、視線が二重の空間を創造する例として掲げるのは、本研究の第1章および本章で今しがたその受胎告知画を見た13世紀末～14世紀初頭のシエナ派の画家ドウッチョの「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」【2】(図8)である。ここでは、二つの視線が絵画内で交流する、もうひとつの視線と区別される。

パリスは、【2】においては【1】と同様の直接の視線を絵を視る者に向けるのは右側の人物のみで、左と中央の二人が絵の中で相互に見つめ合うことによって、【1】とは全く異質



図8²⁶⁾ ドウッチョ「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」, 13世紀?, ワシントン国立美術館, アメリカ

な空間を創出していることを指摘する。「ひとつに溶けあった二人の視線が一本の線を引き、この画面をただちに偏極させ」、絵を視る者は「もはや超越的な圏界ではなく、交流と伝達という地上的な場」にいることとなる²⁷⁾。

4-3-3. ティツィアーノ・ヴェッチェリオ「アレゴリー」の場合

つづいて、視線が多重の空間を創造する例【3】(図9)としてパリスが掲げるのは、本研究第2章でその受胎告知を見



図9²⁸⁾ ティツィアーノ「アレゴリー」, 16世紀, ワシントン国立美術館, アメリカ

た、16世紀、盛期ルネサンスのヴェネツィアの画家ティツィアーノ・ヴェッチェリオの描いた「アレゴリー」である。ここでは、二つの交流しない視線が、絵を見る者の視線を絵画内へ導く。

【3】におけるパリスの主張は次の言葉に明瞭に集約される。「チェファルーのキリストの場合に比べると、私たちの置かれた位置は逆転している。すなわち、私たちは見られるものから見るものになったのである」²⁹⁾。パリスによれば、それは次のような構造の結果である。絵の中の二人の視線は交わらない。女性は男性の掲げ持つ鏡の映す自らの像を見つめ、男性の視線は女性が髪を弄ぶ右手指、胸を掠め、女性が左手に弄ぶガラスの球体へと向かう。二人の視線は十字架を成すように直交し、男と女、空と森、光と闇、肌色の差異、髪色の差異、平面と球体など画面に幾層にも仕掛けられた対照へと我々の視線と思考を誘導する。女性が見詰めているはずの自身の鏡像を絵を視る者には与えず、その代わりに女性の裸身そのものを差し出し、絵を視る者の「眼差し」を惹き付けることにパリスは言及している³⁰⁾。つまりここでは、絵に描かれた二人の交差する視線に対し、直交して絵に差し込まれる絵を視る者の視線が、画家のオペレーションの対象となっている。

4-4. 以上についての本論の見解

4-4-1. 【1】 チェファルー大聖堂「全能のキリスト」の場合

【1】について、本論はパリスの見解を異論なく受け入れることができる。ただしここに見られる全能のキリスト像を、【2】【3】と比較しうる絵画と見てよいかについては留保される。聖堂天井の凹面全体に表出される像は、絵画という以前に空間それ自体であり、その像の視線は空間そのものとして充満しているのであり、視る者と像の眼との「あいだ」は存在せず、我々はその内部にいる。キリストの顔の中の二つの眼よりも、円天井そのものの構造が単眼として機能し、キリストの両眼はその媒介者となる。眼差しが空間そのものである状態ではなく、正面観の視線が視る者へ内容を伝えて行くことに注意を置くならば、「アイコン」と呼ばれる聖画に多く見られる正面観の像に注目すべきである。いずれにせよ、この正面観の〈眼差し〉は〈身振り〉を凌駕し、直接視る者へ働きかける。

4-4-2. 【2】 ドゥッチョ「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」の場合

【2】について、我々はパリスの提案に容易に同意することは難しい。パリスはドゥッチョのこの絵に、正面観の視線と絵画内部で結び合うドラマ的視線の両方を見出そうとし、「右側はまだビザンチウム、左側はすでに《イタリア十五世紀(クワトロチェント)》」と書く³¹⁾。しかしこの画を異なる2段階の結点とするには無理がある。パリスが正面観とする右側の人物は明らかにやや左宙空を眼差し、絵を視る者の視

線と交わらない。中央の人物は主イエスの眼差しと呼応しているが、この右側の人物もイエスへ目をやる寸前あるいは、その過程にある。それは、この絵との関連が注目される、同じく13世紀に他の画家によって描かれた同じ場面ではより明確に第三の人物の正面観は失われていること(図10)、またドゥッチョによるもう一つの場面の存在(図11)によっても明白である。本論では【1】と【2】の間の跳躍を、パリスが提示するよりも重大に受け止める。また、この異差をパリスが時代的な段階的変移と見做すことにも疑問がある。図12は旧約聖書の一場面を描いた壁画であるが、4世紀中頃のものとする。バラムが行く手を遮る天使と遭遇する場面を描いているとされる。出逢う二人は互いに顔を向け合うのではなく、舞台上の演者のように双方、顔面は正面に向けながら視線は左右へと分かれて逸れて行く。同じ場所に見られるもう一つの壁画には、アブラハムを訪ねる三人の男(天使)の場面が描かれているが、ここではドゥッチョの絵と同様、絵の中の登場人物間に明らかな視線の交流が存在する(図14)。従って、神聖なる存在を描く正面観の像と、聖書の場面を描くドラマ的な画は並在し、機能を分かち合っていたと



図10 ギイド・ディ・グラツィアーノ 13世紀後期 国立絵画館, シエナ [寺門孝之撮影 2014.6.19]



図11³²⁾ ドゥッチョ「ティベリア湖上での出現」13世紀後~14世紀初, シエナ大聖堂付属美術館, シエナ



図 12/13³³⁾「パラムの行く手を遮る天使」/「アブラハムと三人の男」、4世紀中頃、ラティナ街道地下墓所壁画、ローマ

考えられる。特定の内容を示す場面を表出する以上、登場人物の「身振り」が重要となり、「眼差し」は「身振り」の要素となる。

4-4-3. 【3】 ティツィアーノ・ヴェッチェリオ「アレゴリー」の場合

【3】において、パリスが抽出してみせるのは、絵を視る者の視線を絵の内部へ強く誘導する画家の手練手管であり、ここでは絵画内の登場人物の視線のみならず、絵画の構成要素全てが動員される。【2】に比べ、画家の扱う要素は格段と複雑化し、場面の表出とは違う次元を絵画は現す。「眼差し」は「身振り」とともに画家の道具となり、絵画は視るものであることから、読むものでもあることになり、それは現代へとつらなる。

4-5. 視線と空間

パリスの著作が、そのタイトルの通り「絵画に表出される視線が空間を生成する」とする主張に倣い、これら【1】【2】【3】の絵画と空間との関わりについて、考察を加え整理する。

4-5-1. チェファルー大聖堂「全能のキリスト」の場合

【1】において絵画の表出する視線が生成する空間とは、それを視る者の属する物理的空間を含む空間全体である。視る者にはその空間全体を、超越した空間として感じ得ることとなる。絵画の眼差しによって生成される空間は、絵画の外側、視る者の側の物理的空間を充溢するように生成する。このような絵を視る者の体験は、絶対的な体験であって、非思想的な体験であるとも言える。

4-5-2. ドウッチョ「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」の場合

【2】における複数の視線の表出が生成する空間は、まず絵画そのものの二次元平面に密着し離れない。この絵が祭壇画のプレデッラの分割画面のひとつである40cm四方程度のサイズであること、そして線遠近法が成熟する直前期の制作であることも影響し、視る者はここに初めて「絵画」という平面、あるいは区画を発見する。絵画内の複数の「視線」の交

差は、「身振り」と結び互いを補強し、場面を構成する他の要素とともにだっ、視る者に特定の（聖書によって知らされる）場面を認識させる。絵画は、視る者の属する物理的空間を侵すことは無く、視る者の視線は絵画平面へと向かい、絵画区画内を繰り返し遊歩することが可能だ。現在、「絵画空間」と言われるのは、この絵画平面上の様々な要素によって、絵画の区画表面から内部へと感知される空間である。絵を視る者は絵画のこちら側に在るままにして、「眼差し」により「絵画空間」へ入りこむという体験がここに生成される。この絵においては、まだ入り込める空間は薄く狭いが、ここにおいて現在へ到る意味での「絵画」の誕生を見ることができる。その前提となるのは、平面の一區画を遊歩しながら絵を視る「眼差し」の運動である。

4-5-3. ティツィアーノ・ヴェッチェリオ「アレゴリー」の場合

【3】における視線が生成する空間は、絵画の内部へ視る者の視線を誘導するとともに、同時に思考の発動を促す。ここで絵画は謎掛けの装置となり、それが生成する空間は、思念的なものである。すなわちその空間は、絵画に誘導された我々の「眼差し」が絵画の内部に感知する「絵画空間」であると同時に、絵を視る我々の思考・思念・想いへと送り返されるものとなり、その空間は思考された思念の数だけ重なって複数存在する。

現在における絵画体験は主としてこの【3】をベースに、【1】【2】との様々な配合により、複合的な体験となっている。また、【2】と【3】との区別は、絵画内の「眼差し」の交流の有る無しという、極めて単純な差異に起因することに、ここで注目しておくべきである。このことは、それぞれの絵画に描かれる「眼差し・視線」の観察から、その絵画の生成を分析し得る基盤を成す。そして【1】と、【2】【3】の間には、決定的な断層が在る。

なお、1985年に32才で早世した美術史研究者で書評家の弥永徒史子は、このパリスの著書に関して『季刊書評』に書評を発表しているが（発刊は死後となった）、その中で、パリスが冒頭で掲げるこの絵画作品が、ティツィアーノの真作ではなく、「現在はルーブル美術館が所蔵しているティツィアーノの『化粧する婦人』を模して、ベネチア派の画家の一人が制作した、とするのが妥当だろう」とし、「原作では、女性が着衣であるために、乳首が目であるという持論の展開には都合が悪い」³⁴⁾と指摘している。パリスの掲げた絵画作品の真贋についてはここで判断し得ないが、弥永によってその原作と指摘のあったティツィアーノの『化粧する婦人』については、実作を観る機会を得て確認をした。パリスは確かに、裸体の乳房を目と見て、絵画を観る者へと向かう視線をそこに見る言説を記しているが、本研究にとって重要なのは、「絵画内において、交流しない複数の視線が、絵を視る者の視線を絵画内へと導く」ことであり、それは絵画内の

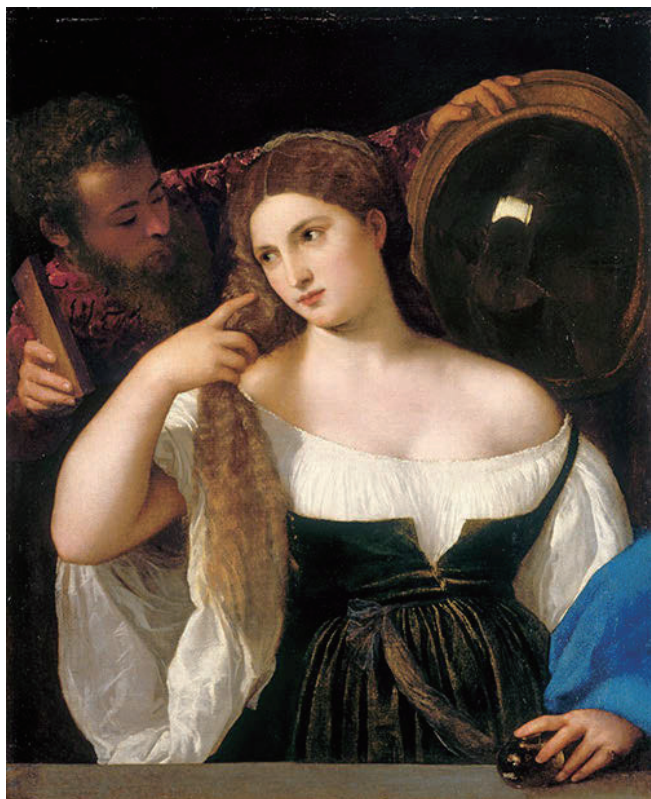


図 14³⁵⁾ ティツィアーノ・ヴェチェッリオ「鏡の前の女」,c1515,ルーヴル,パリ

女性像が裸体であるか着衣であるかによって影響されるものではないと判断した。パリスの例示する絵画作品がティツィアーノの模倣であり相応しくないとすれば、ルーヴルの着衣の真作をこれに代えることで、パリスの提示する絵画内の視線の在り様の3段階を、本論では整備するものとする。

4-6. 肖像画の眼差し

パリスはまた、『空間と視線—西欧絵画史の原理』の別の箇所で、「肖像画」の視線について言及している。パリスは肖像画の「視線」を、正面/斜め/真横と3つの段階的に捉え、それぞれを「我」「汝」「彼」と対応させる。

4-6-1. 正面観の肖像画の視線

パリスはこう述べる。「正面から描かれた肖像画は、(それゆえ、) 絵画のなかで、物語における一人称に相当する。それは《我》であり、その視線は超越性を表白する。この視線を通して、私は彼とともに、見るものと見られるものという二重の関係に入る。そしてその関係が彼を他者性に、私を私の意識のなかに据えつける」¹⁵⁾。肖像画においても、パリスは第1章での考察同様に、正面観の視線を超越者のものとし、絵の中の人物の一人称が視る者のそれと等価に結びつき、見る見られるという関係性において、絵を視る者に《我》=(私)という意識を生じせしむるとする。すなわち、肖像画においては、描かれた人物の視線が向けられるのは絵を視る者である前に、描く画家であり、ここにおいて絵を視る《私》と絵

を描く《私》が二重化する。絵を視る者は、描かれた人物の《我》と、描いた人物の《我》を同時に引き受けることとなる。そしてパリスは、絵を視るものへ向けられる絵の中の人物の視線を、それは本当に私を見ている視線であるのか、と疑ってみる。その確認として、次に斜めを向いた肖像画へと向かう。

4-6-2. 斜め 3/4 の角度の肖像画の視線

視線は、いかにも移ろいやすく、曖昧で、繊細でもある。視線が合ったと思えば、すぐに逸らされる場合もある。「視線はその可動性のゆえに、いっさいの幾何学的空間に還元不可能なものとしてとどまる」³⁷⁾とパリスは言う。描かれた絵の中の視線も、決して永遠の固定の中に停留することができず、定式的な分類を拒む、そのことにパリス自身も困惑するかのよう。「正面からにせよ横目づかいにせよ、これらの視線は私たちに向けられているのであろうか? (中略) まるで、それらの視線が、もはやこの世のものではない空間、しかし、私たちがなんの関係も実質ももたない夢の空間のなかを漂っているかのようなのである」³⁸⁾と続ける。この後のパリスが、斜めの視線と《汝》を関係づける論議はけして鮮やかなものではなく、「四分の三の角度から描かれた肖像画は、まさに他者というものの(この)曖昧さを表現して」³⁹⁾おり、「絵画の文法においては、四分の三の角度から描かれた肖像画は、(このように)二人称として活用される」とする。本論ではパリスを困惑させるこの斜めの角度から送られる眼差しについて、後に独自の考察を加えなくてはならない。この斜めの角度に比べると、真横を向く肖像についてのパリスの見解は、明瞭である。

4-6-3. 真横向きの肖像画の視線

「絵を視る《眼差し》の」回避は、斜め前からの肖像画にあらわれはじめ、真横からの肖像画にいたって完全なものとなる。顔も身体も、その回転運動の終りに、私たちの視線と直角な位置をとる。一方、描かれた人物の視線は画面に溶け込んでしまい、私たちに接近しようにも接近できなくなる。その結果、私たちとの関係は断ち切られる、というよりはむしろ一方的なものとなる。横顔はあるひとつの限界を示す。それは、直接的な視線の肯定や斜めの視線の曖昧さのかわりに完全な無縁さを置くのである。その代名詞はもっとも中立的な、しかも同時にもっとも決定的な《彼》ないし《彼女》であろう」⁴⁰⁾、とパリスの言葉は俄然歯切れが良い。描かれる対象の視線と、視る者の視線が為す直角は、二者の相互関与を破棄する。「ここでは、他者は完全に私から奪い取られており、逆説的に、私は他者を完全に意のままにすることができる」⁴¹⁾とパリスは言い、興味深い指摘をしている。それは、「ルネサンス以前の人々は、不吉な連中や下等な存在を例外なくこの姿勢で描いている」ことで、例として「ビザンチウムの人々は《悪魔的な力を表現するもの、たとえばユダ》にこの姿勢をとらせている」⁴²⁾こと、動物たちの顔は真横か

ら描かれることを挙げる。そうせずに、それら不吉なものの視線がこちらへ向けられることになれば、「彼の目に含まれた毒が私たちにまで感染するおそれがあること」、それと同時に、「真横から描くという方策のおかげで、芸術家は、悪賢い男から、いっさいの視覚的超越性を奪い取ると同時に、その顔立ちを強調し、戯画化することができる」ことを、理由として掲げている。戯画化できるというのは、描き手の対象に対する優越を保証する。対象は「物体」として観察可能となる。以上が、パリスが肖像画の視線を段階的に分類する主張である。

4-7. ジャン＝リュック・ナンシー「肖像の眼差し」

キリスト教絵画の分析から「キリスト教の脱構築」を企図するとされるフランスの哲学者ジャン＝リュック・ナンシー(1940-)に『肖像の眼差し』と題された著作がある⁴³⁾。その中でナンシーは肖像画を、深く「アイコン」と関係付けている。その際に重要となるのは、「眼差し」である。「なによりもまず、肖像はまなざすものである。肖像はただまなざすことしかしない」とナンシーは書く。そして、絵画における眼差しは、眼差しの模倣ではないことを強調する。「描かれた眼差しのなかで、絵画は眼差しとなるのだ。そしてもし、あらゆる絵画がみずから描きだすものになるとすれば、この生成はおそらくつねに眼差しを起点としている。換言すれば、同じひとつの運動によって、絵画がそこから生じるところの眼差しと、絵画が描くことによってそれへと生成するところの眼差しの両方から出発することで、この絵画全体の生成が遂げられるのだ」⁴⁴⁾。こう書くとき、ナンシーは大きく絵画の成り立ちそのものに踏み込んでいいる。すなわちナンシーは、絵画(ここでは西欧絵画)の基点が「眼差し」にあり、それがキリスト教絵画の基層を担う「アイコン」との繋がりにおいて想起している。先に見たようにパリスは、正面観の「眼差し」をビザンチウム絵画にまず代表させた。『空間と視線』第二部第一節「ビザンチウムの黄金」において、正面観の「全能のキリスト」壁画へと到る過程において、「真のアイコンの追究」という言葉を用いており⁴⁵⁾、パリスもナンシーと同じく、「眼差し」の絵画表出の基点を「アイコン」に求めている。

4-8. 斜め 3/4 の角度の肖像画の眼差しについての見解

正面観の肖像画が、ナンシーやパリスの言うようにアイコンの超越者(神)と深く繋がるものだとすると、肖像を正面であることを避け、斜め 3/4 の角度をとって描くことの意義には、二つの可能性を見出すことができる。一つは、人が神ではないことの証しとして。もう一つは、人が超越者(神)に準ずる力を持つことの主張としてである。

4-9. なにも眼差さない眼差し

ナンシーはまた別の箇所に「肖像の眼差しは何ものもまなざさず、無をまなざしている」と書いているが⁴⁶⁾、それは

先に参照した「正面からにせよ横目づかいにせよ、これらの視線は私たちに向けられているのであろうか？」というパリスの疑問への回答となる。アイコンや教会聖堂の天井画における聖なる存在の眼差しが、人を視、人を包み抱き、その視線において貫くのではなく、肖像画の「眼差し」はたとえ正面観でこちらを向いていたとしても、それはいかなる対象へと向かうものではなく、無へと潜行する。神から人へと、描かれる対象の移行は、描かれた「眼差し」の本質を変更させることとなる。このことはパリスを困惑させた「四分の三の角度から描かれた肖像画」の曖昧さの契機と関わってくる。パリスが空間の契機としての視線の第 2 例にあげたドウッチオ作「ティベリアスにおける使徒ペテロとアンデレへの呼びかけ」(図 8)の右側の人物(アンデレ)の視線の曖昧さは、ビザンチン＝アイコン的な正面観の「眼差し」というよりも、ナンシーの言う「何ものもまなざさず、無をまなざしている」眼差しとするのが妥当であると見る。このアンデレの「眼差し」は、斜め 3/4 の角度の肖像画の「眼差し」をこそ先取りしている。イエスの呼びかけに、魚を漁る手を止め、声の方へ振り向こうとする直前の刹那、既に隣でペテロはイエスを振り向き、視線の交流を得ている。アンデレの心の内に、この声は誰か? この呼びかけはなんであったか? と自らの運命へと巡らす思いが生じる。その刹那、「眼差し」は宙空へ据えられ、何もまなざさないでいる。なにもまなざさないことが、アンデレの内面へと絵を視る者を導く。このことは、前段で空間と視線について考察した末に指摘した、絵の中で互いに交流することのない「眼差し」が、絵を視る者を思考・思念・思いへと送り返すことの事例に他ならない。何もまなざさない「眼差し」は、その「眼差し」の持ち主と、それを視るものとの「内面」を生成する。絵画において「内面」とは、交流をしない「眼差し」である。

4-10. 「プロフィール」真横を向く肖像画について

パリスが真横を向く肖像画について、ユダヤ動物像の例をあげて、眼差しから邪悪な、あるいは下等な力が視る者に流入してこないようにという、極めてネガティブな把握をしていること、及び真横からの肖像画が対象となる人物をいわば「物化」し、視る側のオペレーションの対象とすることができると指摘していることは先に触れた。一方、現在日本を代表する美術史学者・美術評論家である高階秀爾(1932-)が『肖像画論』で真横顔の肖像について触れる言葉遣いは、より穏当なものである。「余計なものを切り捨てて直截に本質をえぐり出して見せる横顔の特質—(中略)その特質が、完成された形態の明確さを好むフィレンツェ派の画家たちに好まれたのであろう」⁴⁷⁾とし、マサッチオ、ピエロ・デルラ・フランチェスカ、フィリピーノ・リッピ、ボッティチェリ、ギルランダイオ、バルドヴィネッティ、アントニオ・ポライウオーロの名を挙げている。また、横顔のその特質により、「西欧において、精妙な肉付法が完成した後でも、輪郭

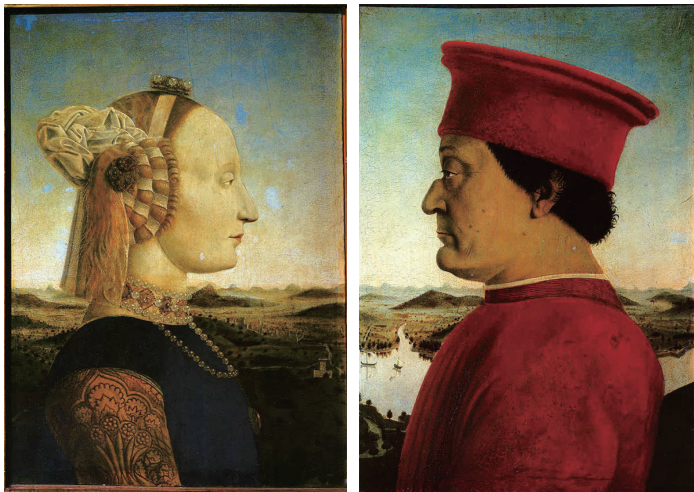


図 15/16⁴⁸⁾ ピエロ・デルラ・フランチェスカ フェデリコ・ダ・モンテフェルトロとその妻 c.1483~85, ウフィッツィ美術館, フィレンツェ

線表現だけでその中を平坦に塗りつぶしたシルエット、つまり影絵が、肖像画の一ジャンルとしてずっと生き続けた⁴⁹⁾ことに触れているが、シルエットでは「眼差し」は捨象されるため、本論の対象からは逸れる。同じく高階は、横顔では顔の半分しか描けないことに、(言わずもがなであるが)あえて言及している。先に取り上げたナンシーの『肖像の眼差し』の註において彼は、ピエロ・デルラ・フランチェスカの「フェデリコ・ダ・モンテフェルトロの肖像」(図 16)について、対象となる人物の見えない向こう側の相貌(彼は右目を失明していたという)について触れ、それを見せない意図を示唆していた⁵⁰⁾。この真横顔の肖像は、彼の妻の逆向きの真横顔の肖像と対として描かれている(図 15)。真横半分の顔は、もうひとつの半分の顔と合わせて一つと成る。真横顔は「対」表出を導き、向かい合う真横の「眼差し」は強く結ばれ、絵を視る者の「眼差し」に対し直交差する絵画面を形成する。また、水野千依は聖骸布などにキリスト教美術の聖性の源流を探る快著『キリストの顔』の最終章で、ルネサンス期にいつとき流行したキリストの真横像について言及している。「そもそもキリストの肖像は古くから正面観から描かれてきた。(中略)宗教画の伝統的な規範においても、キリストや聖人が正面観で描かれるのに対して、在俗信徒や注文主は画面の下方に小さく側面観で表されるのが習いであった。いわば、宗教的序列(ヒエラルキー)に照らして特権的な正面観に対して、側面観はあくまで低次の存在を示す控えめな形式といえる。さらに信者と目を合わせることを阻む側面観は、礼拝像として必ずしも適した形式とはいえない。しかしながら、「真の顔」の探求史において、キリスト像は逆説的にその「真正な」似姿のレパートリーにプロフィール形式も取り込んでいく。しかもその現象は、ルネサンス期に高揚し始める。ちょうど世俗の個人の肖像が一つのジャンルとして独立し、プロフィールから解放されて4分の3正面観、さらには正面観を取り入れて単独で描かれていく動きに逆行するように、キリストは側面観を自らの表現形式に採用して

いく⁵¹⁾。真横を向く視線は、その方向性が厳格に強調され、「眼差し」は単眼から一本の光線として発射される。この意味において、真横向きの「眼差し」は、正面観の「眼差し」に次ぐ強い聖性を表出するものと見做すことが出来る。

4-11. 視線表出の分類

以上の考察をもとに、絵画=平面表象における「視線」に関する知見を次のように整理する。

4-11-1. 正面観の視線

- ・正面観の視線は、ビザンチン様式の壁画や、イコンにおけるキリストや聖人など超越者の視線との繋がりを持つ。
- ・その視線は、絵を視る者の「眼差し」と直接結ばれ、交流を持つ。
- ・その視線を通じて、まなざす者の側の世界・内容が、絵を視る者へ流入する(ことが期待される)。
- ・その流入により、まなざす者とまなざされる者(絵を視る者)は等価となる(ことが望まれる)。
- ・正面観により生成する空間は、絵画の内にはではなく、視る者にとって包括的・絶対的・超越的なものとなる。
- ・したがって、正面観の視線を有する絵画と対面することは、絶対的体験となる(ことが期待される)。
- ・正面観の視線は、その人物の「身振り」を凌駕し、その役割を弱める。

4-11-2. 斜め向きの視線

- ・斜め向きの視線は、あらゆる意味で曖昧さを有する。
- ・斜め向きの視線は、その人物が超越者ではないことを示し、しかし場合によっては超越者である可能性を有すること、人の力と自意識の高さを表すために導入される。
- ・斜め向きの視線は、その人物の「身振り」においてその意図がはかれる。
- ・斜め向きの視線は、何も視ていない、あるいは無を視ているとも言える。
- ・斜め向きの視線は、その「身振り」とともに、絵の中に様々な交流を生み出す。
- ・斜め向きの視線がその身振りとともに生成する空間は、超越的な空間ではなく、地上的な場面表現を基本とする。

4-11-3. 真横向きの視線

- ・真横向きの視線は、その「眼差し」の効力を絵を視る者にとって最小とする。
- ・したがって真横向きの「眼差し」が、本来強力であり、超越的である可能性を示しもする。
- ・真横向きの視線は、絵を視る者の視線と直角を成す。
- ・真横向きの視線は、絵の中の他の人物の視線と交わることもあれば、孤立することもある。
- ・真横向きの視線が絵の中で交流する場合、もうひとつの視

線も真横である必要が前提となる。

- ・したがって真横向きの視線は、「対」であることを求める。
- ・真横向きの視線は、「眼差し」の方向性を強く表出する。
- ・真横向きの肖像は、その人物の特徴を線的に明確化し、物的・客体的に捉えることができる。
- ・真横向きの顔は、半分の顔であり、二つ合わせることで完全となる。
- ・真横向きの「眼差し」は、その人物の「身振り」とともに効果を増す。
- ・真横向きの視線は、絵を視る者の視線と直角を成す絵画面を意識させる。

4-11-4. 絵画内の視線の交流

- ・絵画内で複数の視線が交流する場合、それらの人物の「身振り」と相まって、絵画内に一場面として一つの空間が生成する。
- ・絵画内に表出される、なにも見ない視線は、その人物の「内面」へと絵を視る者の思考が誘われる。
- ・絵画内にひとつの視線が存在し、それが絵を視る者の視線と交流しない場合、絵を視る者の思考が発動し、「内面」が生成される。
- ・絵画内に複数の視線が存在し、なおかつそれらが交流しない場合、絵を視る者の思考が発動し、絵画内に直接的に描かれてはいない複数の空間が生成する。

4-11-5. その他の視線

以下に、これまでには考察してこなかったその他の〈眼差し〉の例について、これまでの考察から導き出される知見をまとめる。

- ・瞼が閉じられ、瞳が見えない場合、当然、視線は視られない。そのとき、絵を視る者の思考が、内面化し、瞼を閉じる人物の「内面」へと誘われる。
- ・伏し目となって、瞳が見えない場合、その人物の表情、身振り、そして他の登場人物との関係から、「眼差し」を強く推測できる場合がある。
- ・後ろ向きの人物は、当然その目を視ることが出来ないが、「眼差し」の方向性を強く意識される場合がある。

5. 受胎告知における天使とマリアの視線

以上の視線についての分類と考察を確認した上で、本研究の本題である、14~16世紀イタリアの受胎告知画に立ち戻り、「受胎告知集イタリア2015」に見られた、天使とマリアの視線について分析をする。

5-1. 天使の視線

受胎告知画の多くにおいて表出される、天使の真横向きの視線は、先の視線分類の考察に照らせば、以下のように考えられる。

- ・真横向きの視線は、その「眼差し」の効力を絵を視る者にとって最小とする。よって、天使の真横向きの視線は、もっぱら対象であるマリアへと向かう。
- ・天使の真横向きの「眼差し」は、強力であり、超越的である。
- ・天使の真横向きの視線は、「対」となるマリアの視線を求める。
- ・真横向きの天使の視線が絵の中で交流する場合、もうひとつの視線も真横である必要が前提となる。
- ・天使の真横向きの視線は、絵を視る者の視線と直角を成し、視者に絵画面を意識させる。

5-2. マリアの視線

天使の視線に対し、多くの受胎告知においてマリアは、天使に視線を返さず、斜めを向いて曖昧な、対象をもたない視線を表出している。これを先の視線分類と考察に照らせば、以下のように考えられる。

- ・マリアの斜め向きの視線は、あらゆる意味で曖昧さを有する。
- ・マリアの斜め向きの視線は、その人物が超越者ではないことを示し、しかし場合によっては超越者である可能性を有すること、人の力と自意識の高さを表すために導入される。
- ・マリアの斜め向きの視線は、その人物の「身振り」においてその意図がはかれる。
- ・マリアの斜め向きの視線は、何も視ていない、あるいは無を視ているとも言える。
- ・マリアの斜め向きの視線は、その「身振り」とともに、絵の中に様々な交流を生み出す。
- ・マリアの斜め向きの視線がその身振りとともに生成する空間は、超越的な空間ではなく、地上的な場面表現を基本とする。さらに、マリアの視線が、受胎告知画内で天使の視線と結ばれず、交流をもたない事から、絵を見る者の思考が、マリアの「内面」へと誘われることとなる。

5-3. 天使とマリアの視線の非交差と視者の視線

以上により、14~16世紀イタリアの受胎告知に多く見られる、天使の真横の視線とそれに対するマリアの曖昧な斜めの視線の関係は、視者の視線とともに次のような構造を形成する。

天使からマリアへとまっすぐに射込まれる真横向きの視線は、視者をまずマリアの視線へと誘導する。そこで視者が合うマリアの曖昧で何ものへも向かわない斜めの視線は、視者にマリアの内面を意識させる。同時に、天使の視線は絵を眼差す視者の視線と直交し、視者に絵画面平面を意識させることとなる。視者の意識が、マリアと絵画面全体へと同時に向かい、マリアの視線はマリアの内面へ誘うとすれば、ここにおいて視者は、絵画面全体をマリアの内面として見ることとにならないだろうか。



図 17 フラ・アンジェリコ「受胎告知」/部分, 1440年代前半, サン・マルコ美術館, 2階廊下, フィレンツェ [「受胎告知集イタリヤ 2015」043]

6. 絵画と視者の「あいだ」

6-1. ミシェル・セール『天使の伝説』に記されるもうひとつの視線

フランスの哲学者ミシェル・セールは、1993年に天使を現代社会において再解釈する試みとして、多数のカラー図版を擁した豪華な装幀で“LA LÉGENDE DES ANGES”（日本語訳は『天使の伝説～現代の神話』）を著し、その中の見開き全体を割いてフラ・アンジェリコがサン・マルコ修道院2階廊下に描いた受胎告知画を大きく掲載し、その絵の図版を見ながら会話する兄と妹の対話の形式で、この絵について妹にこう語らせる。

「大天使は聖処女の姿を見つめていないように見えるわね。マリアは明らかにガブリエルの顔をじろじろ見ていないわ。第三の存在が彼らの目をまぶしがらせるが、この世のものとも思われない集中力をこめた奇跡的なまなざしは、神の上に安らかに注がれているの。」

絵の登場人物は、大天使とマリアの二人。であるのに、二人の眼差しは互いを見詰めるのではなく、視線は結ばれるか、逸らされるか、を微妙に繰り返す、この光景自体を眼差す第三の存在が意識されるのだと著者はほのめかす。いや、この光景自体が透明な第三者なのだと。

この果てしないやり取りのあいだに、第三の巨大な、目に見えない、姿のない存在を浮き出させているんだわ。[...] 神はみずからの透明な影でこの情景を覆っているわ。ふたりの人物の出現と姿という形をとって生起するすべてが、あたかも神がみずからが神と向かい合っているように展開するの」⁵²⁾。

絵の情景を覆い、出現する第三の存在が神であるか、その論議にここで立ち入ることをしないが、ここに言及されてい

る状況を絵画の構造として見るならば、本論が先ほど天使とマリア、そして絵を見る視者の視線を分析することでたどり着いた受胎告知画の構造と同様である。すなわち、絵画面全体を覆う透明な影とは、この光景自体をマリアの内面として見る、視者の眼差しである。そしてそのとき、視者と絵画との「あいだ」に、マリアへ真っ直ぐに視線を放つ、真横を向いた天使がいることになる。

6-2. フラ・アンジェリコのサン・マルコ2階僧房の受胎告知について

フラ・アンジェリコは、第2章で参照したように、サン・マルコ修道院の2階廊下の大きな受胎告知の他に、修道士が暮らし、祈り、瞑想する僧房に、もう一つ別の受胎告知を描



図 18 フラ・アンジェリコ「受胎告知」, 1440年代前半, サン・マルコ美術館, 2階僧房, フィレンツェ [「受胎告知集イタリヤ 2015」044]



図 19 フラ・アンジェリコ 図 18 部分, [「受胎告知集イタリア 2015」 044]

いている。そこには、廊下の大きな受胎告知や、それに到る、コルトナやプラドの受胎告知に見られた柱廊の構造物は描かれず、この絵が描かれた僧房そのものと同様の狭い限られた空間に、天使とマリア、およびもうひとり、ドメニコ修道会の最初の殉教者のひとりであったヴェローナの聖ペテロとされる人物が描かれている⁵³⁾。大きな受胎告知に見られた天使とマリアの「あいだ」の「柱」も描かれず、「彼方」へと導く小窓や、その向こうの光景も、立ち塞がる「扉」も、なにも表出されていない。天使とマリアの「あいだ」には、文字通りの白い壁しかない。この絵の描かれた壁の向かって右側には、僧房の外部へと実際に穿たれた窓が開いており、日中には外光が差し込んで来る。

第 1・2 章に多くの示唆を与えた G・ディディ = ユベルマンは、『イメージの前で—美術史の目的への問い』において、フラ・アンジェリコのこの受胎告知画について言及している。

「自然光がわれわれの眼差しを取り巻く—そしてわれわれをほとんど盲目にする—場で、次にわれわれを捕らえるのは、いまや白、背景における白い顔料なのだ」⁵⁴⁾。

この受胎告知画において、天使とマリアの「あいだ」には、「白」を除いて、何もない。しかし、ディディ = ユベルマンはさらにこう述べている。

「見つめるとしよう。そこには白があるのだから、何もないわけではない。われわれはその白を捉えることはできないが、それはわれわれを襲うのだから。そしてわれわれはそれを定義の網の目に捕らえることはできないが、それはわれわれを包み込むのだから、その白は無ではない。[...] それは



図 20 サン・マルコ美術館, 2 階第 3 僧房, フィレンツェ [寺門孝之撮影 2014.6.16]

物質なのだ。それは一方では光の微粒子による流れであり、他方では石灰の微粒子によるきらめきである」⁵⁵⁾。

この画面に対峙しよく視れば、天使とマリアの「あいだ」の白が、何も描かれていない素地としてのブランクではなく、

地肌より明度の高い白の顔料によって、天使の頭頂側の上部から、マリアの跪く台の設置される基盤面の方向へ、放射状の光跡が、柔らかな筆致により無数に走るのが見えて来る。それは画面をじっと見ている時間の蓄積に従って、次第に光量を増し、やがて眩いまでになって来るような、穏やかながら不思議な光の表現なのだ。

第1章・第2章において、ルネサンスの線遠近法が絵画空間を等質的なものとして整備してゆく過程をたどる際に、たびたびエルヴィン・パノフスキーの『〈象徴形式〉としての遠近法』を参照してきた。パノフスキーが『〈象徴形式〉としての遠近法』においてあとづける「近代の体系空間」へと向かう過程は、けっして一方向的な前進性としてではない。彼によれば、古代においてある程度まで奥行きが成されていた絵画空間は、中世を経過しながら、解体され、あらためて再統合される契機を待つこととなる。空疎な部分を有さない「空間の等質性」を感得するに、浮彫（レリーフ）の像と地からのインスピレーションの役割を指摘する、その前段階として、パノフスキーは「光」が空間を充たすことへの感知の重要性についても印象深い見解を示している。

パノフスキーはギリシアの哲学者プロクロスの「空間とはもっとも微細な光以外のなにものでもない」という言葉を引きながら、こう述べる。

「この言葉によって世界は、芸術においてとまったく同様に、はじめて一つの連続体としてとらえられることになるのだが、しかし同様にその堅牢さと合理性とを奪われてしまうように思える。つまり、空間が等質的な、そしてそう言うてよければ等質化させる流動体、だがしかし測定不可能で、さらには無次元的な流動体に改造されてしまうのだ」⁵⁶⁾。

そして、だからこそ近代の「体系空間」へと向かう次の一步として、「今や統一化されてはいるが、しかし光として流動化している世界を、もう一度実体的で測定可能な世界へ仕立て上げるところまで、当面一度はいきつかねばならなかった」⁵⁷⁾とし、先述の浮彫の例を持ち出すのである。この過程に従えば、フラ・アンジェリコがサン・マルコ修道院2階の僧房に展開した白い光の表出は、アルベルティ『絵画論』⁵⁸⁾によっても強く整備されつつあった当時のフィレンツェの趨勢にあっては、逆行的・遡行的な態度であったかもしれない。しかしその後、現代まで到り着く絵画の流れを知る者にとって、だからこそ、フラ・アンジェリコの「現代性」⁵⁹⁾が突出したものと映る。

フラ・アンジェリコの、その他の受胎告知と大きく異なり、天使とマリアとは等高的ではなく、跪き、背後の壁へと縮こまるかのようなマリアに対し、天使は大きく、堂々と立ち佇み、マリアの瞳へ向けて、まっすぐに斜め上から眼差しを差し込んでおり、それに対して、マリアの顔貌は鼻梁の向こうに右眼が覗く、微妙な斜角を成し、その視線は天使を見返さず、どこを眼差すか曖昧である。そのことにより、絵を視る者は、強靱な天使の視線に基づき、マリアへ誘われ、マリア

の曖昧な視線により、マリアの内面へと沈潜する。そのマリアの内面とは、天使とマリアの「あいだ」へと、天使の上方から降り注ぐ光の静かな束が拡がってゆく、文字通りの光景なのだ。マリアの内面である絵画と、視者との「あいだ」に天使が浮び上がることになるが、マリアの内面に深く沈潜すれば、その内面には光が溢れ返り、天使の姿はその光の中へ消失するだろう。天使の向こう、左方隅には、殉教の聖者ペテロがこの光景をあらゆる側から、視者とは反対側から観照しており、視者がマリアへと向かうようにこの絵と対峙するならば、なおさらのこと、天使を「あいだ」に挟んで、マリアを基軸に、聖者と視者とは完璧に対称的に立ち会うことになるはずである。

かように、フラ・アンジェリコがサン・マルコ修道院2階の僧房に描いた受胎告知は、最小限に見える、簡素な表現ながら、その絵画構成は実に巧みであり、その効果は神秘的と呼べるほどのものであった。第1章では、天使とマリアの「あいだ」に「柱」を天使の言葉の「文字列」そのものと引き換えに表出する工夫に触れた。第2章では、天使と大地の「あいだ」の基盤面に、天使の飛翔を潜勢し得る不定形の模様を表出し、マリアの側の現実的な空間との分離をはかる工夫を確認した。そしてこの第3章においても、絵画面全体とマリアの内面とを、光と物質の白で充満させ、観照する修道士と、絵画の「あいだ」を天使で結ぶ神秘的な絵画世界を構築したフラ・アンジェリコは、14~16世紀のイタリアの受胎告知画隆盛の、中心にあって、同時代の絵画表現の要素を用いながら、きわめて独創的な、特異な絵画表出を成し得たと言えよう。

7. 結論

以上の考察の結果、以下の3点を明らかとした。

①素材集「受胎告知集イタリア2015」の144点の受胎告知画のうち、大多数において、天使とマリアが対面的に配置されていても、その視線は交わらず、天使は視線をマリアへ射すが、マリアの視線はそれをかわしている。厳密に真横を成す天使のマリアへの視線は、絵を視る者の視線と直交し十字を成し、絵画と対面することが、マリアへの注目へ転換される。

②絵画内に「3次元空間」が整備される過程とともに、天使・マリアの視線表現（表情）も繊細となり、絵画空間内で向かう対象をもたない視線は、その人物（マリア）の内面へと絵を視る者の注意を導くこととなる。ここに、絵画内に表出される視覚的な奥行きと同時に、登場人物（マリア）の内面の奥行きが表象されていく。

③その結果、受胎告知画において、表出される全ての内容は、マリアの内面として収斂し、視者は絵画と対面することによ

り、マリアの内面と向かい合うこととなり、絵と視者の「あいだ」に天使が存在する構造が明らかとなる。とりわけ15世紀半ばのフラ・アンジェリコの絵画表現、特に、サン・マルコ修道院の廊下や僧房に描かれた壁画群は、そこに修行生活をする僧個人個人を視者として限定された表出であり、絵画と視者との緊密な相関において、絵画と視者は、「あいだ」の天使を媒介として受胎告知画面の全て、すなわちマリアの内面と結ばれることとなる。

8. 結びとして—絵画と視者の「あいだ」

本章では、受胎告知画において、天使はマリアに対して、きわめて限定的で、特徴的な視線を向けていることを観察してきた。それは、絵を視る者に対し、真横を向き、単眼からマリアへと向ける眼差しである。天使のマリアへの眼差しは、視者に対し、絵画平面を意識させるとともに、そこに天使とマリアの「あいだ」を創出させることは第1章で見てきた。また、本来、天使がマリアとは別の空間に存在することを、様々な工夫により表出しながら、強く二者を結ぶ力として、天使のマリアへの視線が機能することも、第1章および第2章で確認してきた。また、天使からマリアへの視線が形成する斜角が、垂直・水平を示す絵画内の様々な要素に対し、回転性の契機を成すことにも注目してきた。その意味で、本章で検討した天使からマリアへの視線は、第1章・第2章をも貫いて、受胎告知画に機能する重要な要素となる。一方、天使の強い視線に対して、マリアの視線は絵画内においても、また絵画の外—絵を視る眼差しとも交流を成さず、逸らされている。天使のものとは対照的な、このマリアのいわば弱い視線については、例えば、マイケル・バクサンドールが指摘するように、受胎告知画が描かれた当時の、聖書解釈に基づくものであると見做すこともできよう⁶⁰。しかし、本論はそうした歴史的事実の探求へとは向かわず、結果として、絵画に結実することとなった表出の束が、現在に至り、われわれに与えることとなる意義を問うものである。その観点に基づき、次章において、14~16世紀のイタリアの画家達によって描かれた受胎告知画における天使を表出することの意義について、あらためて整理をし、本研究の結論とする。

【第3章 / 注釈・引用文献】

- 1) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 001/004/005/006/012/022/027/032/035/037/044/046/050/054/060/092/094/101/109/112/130/144
- 2) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 009/014/015/016/017/018/019/023/025/028/031/033/036/038/039/040/041/042/043/045/047/048/049/053/056/057/058/059/061/063/064/065/066/068/069/070/071/075/076/078/080/083/084/085/088/089/091/093/095/096/097/098/099/100/103/106/107/108/110/113/114/117/118/120/121/123/124/125/127/128/129/131/132/134/135/137/138/139/140/141
- 3) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 105/111/115

- 4) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 143
- 5) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 002/003/007/008/010/011/020/024/026/029/030/034/052/067/072/073/077/087/090/104/119/126/140
- 6) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 055/074/102/116
- 7) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 062
- 8) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 122
- 09) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 013/051
- 10) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 081/136
- 11) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 079/082
- 12) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 086
- 13) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 001/004/005/006/012/022/009/014/015/016/017/018/019/023
- 14) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 002/003/007/008/010/011/020/024
- 15) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 025/027/028/031/032/033/035/036/037/038/039/040/041/042/043/044/045/046/047/048/049/050/053/054/055/056/057/058/059/060/061/063/064/065/066/068/069/070/071/074/075/076/078/080/083/084/085/088/089/091/092/093/094/095/096/097/098/099/100/101/102/103/105/106/107/108/109
- 16) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 026/029/030/034/052/067/072/073/077/087/090/104
- 17) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 062
- 18) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 079/082/086
- 19) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 110/111/112/113/114/115/117/118/120/121/123/124/125/127/128/129/130/131/132/134/135/137/138/139/140/141/144
- 20) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 116/119/126/140/143
- 21) 「受胎告知集イタリア 2015」素材整理番号 122
- 22) ジャン・パリス「空間と視線～西欧絵画史の原理～」岩崎力訳、美術公論社 1979, 序論 35) と同書
- 23) *ibid.*, pp.19-29
- 24) *ibid.* p.18, 図 1
- 25) *ibid.* p.26
- 26) *ibid.* p.20, 図 2
- 27) *ibid.*
- 28) *ibid.* p.22, 図 3
- 29) *ibid.* p.28
- 30) *ibid.* pp.66-69
- 31) *ibid.* p.27
- 32) チェチリア・ヤンネッラ著 松原哲哉訳 『ドゥッチョ・ディ・ブオニンセーニャ』東京書籍, 1994
- 33) ヘルベルト・フォアグリムラー『天使の文化図鑑』上田浩二/渡辺真理訳 東洋書林, 2006, pp.22-23
- 34) 弥永徒史子「あやうい空間」— [書評] ジャン・パリス著『空間と視線—西欧絵画史の原理』季刊書評編集委員会編『季刊書評』第7号, 同会, 1986年, pp.2-9
弥永徒史子『再生する樹木』朝日出版社, 1988, pp.163-171 所収
- 35) ヴァンサン・ポマレド監修『ルーブル美術館展カタログ』,

- 日本テレビ放送網 2015, p.167
- 36) 22) と同書, p.148
- 37) *ibid.* p.152
- 38) *ibid.* p.153
- 39) *ibid.* p.157
- 40) *ibid.* pp.158-159
- 41) *ibid.* p.159
- 42) *ibid.*
- 43) ジャン＝リュック・ナンシー『肖像画の眼差し』岡田温司・長友文史訳, 人文書院, 2004, 序論 36) と同書
- 44) *ibid.* p.60
- 45) 22) と同書, p.206
- 46) 43) と同書, p.61
- 47) 高階秀爾『肖像画論』青土社, 2010, 序論 37) と同書, p.163
- 48) 井上靖・高階秀爾編集『世界の大画家 / ピエロ・デルラ・フランチェスカ』中央公論社 1975, 図版 60, 61
- 48) 47) と同書. p.161
- 49) *ibid.* p.90
- 51) 水野千依『キリストの顔—イメージ人類学序説』筑摩書房, 2014, p.296
- 52) 以上、引用部、ミシェル・セール『天使の伝説—現代の神話』及川馥訳, 法政大学出版局, 2002, 序論 23) と同書, pp.83-85
MICHEL SERRES “LA LÉGENDE DES ANGES” Flammarion, Paris, 1993
- 53) マニョリア・スクディエリ『サン・マルコ美術館 公認ガイドブック』松本春海訳, ジュンティ出版, 2013, p.51
- 54) G・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で—美術史の目的への問い』江澤健一郎訳, 法政大学出版局, 2012, 序論 20) と同書, p.18
- 55) *ibid.* pp.24-25
- 56) エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』, 序論の 25) と同書, p.41
- 57) *ibid.*
- 58) アルベルティ『絵画論』1435, フィレンツェ / 三輪福松訳, 中央公論美術出版, 1971, 序論 29) と同書。
- 59) 「アルベルティやマザッチョの同時代人である、フラ・アンジェリコ [...] が「その時代の子」であったか否かを知らうと努めるのは空しいことだろう。絵画は常に複雑で、振れた、時代を逆行する作業だから、編年体の歴史を狂わせる。フラ・アンジェリコは多くの点で「現代的」であった」。
G・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ—神秘哲学と絵画表現』寺田光徳 / 平岡洋子訳, 平凡社, 2001, 序論 19) と同書, p.21,
- 60) 「[...] 「天使の会話」こそ、画家が描かねばならなかった決定的瞬間において、人間的感情のレベルでマリアに起こったことに対する 15 世紀の人々の感情を明らかにしてくれる。フラ・ロベルト [15 世紀イタリアの代表的な大衆的説教者] は、聖ルカの記述を分析して、マリアに連続して起こる 5 つの精神的状態を列挙している。[...] 1. 戸惑い 2. 思慮 3. 問い 4. 謙虚 5. 徳」
マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会史』篠塚二三男 / 池上公平 / 石原宏 / 豊泉尚美訳, 平凡社, 1989, PP.91-103

表題 14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義

副題「あいだ」を活性する天使～空「間」・時「間」・人「間」

The Significance of Depictions of the Angel in Scenes of the Annunciation from Fourteenth to Sixteenth-Century Italy

: The Angel that Activates the 'Interval Between' in regard to Space, Time, and People

結論—14~16 世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義

～空「間」・時「間」・人「間」～「あいだ」の活性とその成果

1. 天使とマリアの「あいだ」の活性と空間・時間・人間

第1章において、受胎告知の天使とマリアの「あいだ」にはそもそも「門」「扉」としての「開き」が潜勢し、そこに切断があることを確認した。受胎告知画そのものが、そもそもひとつの同一平面として誕生したのではなく、教会建築における門柱の左右に別別に天使とマリアが描かれ、その「あいだ」をくぐり抜けることによって聖堂内部へと入っていく構造が先行した。また、聖堂内にあるのは、その構造を縮小化するかたちでの祭壇画において、中央にしつらえられた聖母子像・キリスト磔刑像その他の本尊である絵画を納める扉の左右、あるいはそれを形式化したと見える二つの小画面のそれぞれに天使とマリアは分けて描かれた。そうした別画面の内部に表出された空間は、ことの初めから、天使は天に、マリアは地に、と別別の空間であり、しかし聖書に在る受胎告知の、「御使（みつかひ）、処女（をとめ）の許（もと）にきたりて」の二者の対面場面を成立させるために、画家は二者の高さを等しく、線対称的に同一地平上に向かい合う配置を選び取ったのである。

天使とマリアとの「あいだ」は、14~16 世紀イタリアの受胎告知画において、受胎告知の言葉の文字列の長さ、言葉が告げられ、あるいは読まれる時間の長さとしても視覚的に表出され、それに直交するように、二者の「あいだ」の中線に垂直な柱が現れる。柱は、天使とマリアの頭上に覆い被さる天と、二者の存する地をつなぎ、天と地の「あいだ」を意識化させるが、それはそもそも天より来たる天使と、地に存するマリアとが形成する水平方向の「あいだ」と直交し、90度を単位とした回転を潜在させていた。

受胎はまた、成就すると、救世主が誕生するまでの時間という「あいだ」を創出することとなる。救世主の到来を孕む実体物としての柱の垂直には、告知の言葉の水平が表出していた時間が、90度回転して付帯している。

さらには、絵画面に対して差し込まれる視者の視線の向かう奥へと、その柱が90度転倒した形象に似通って見える小径が、絵画面に直交して奥行きを絵画面内に生成していく。

天使とマリアとの「あいだ」に着目することで、このように、受胎告知画面に、天地の「あいだ」から、左右の「あいだ」へ、左右の「あいだ」が天地の「あいだ」へ、天地の「あいだ」

が手前から奥行きへの「あいだ」へと転換・置換されるダイナミックな回転運動性を見てとれる。その運動性は、そもそもマリアのいる地上とは別の、天からの来歴を背の翼に示す天使が、マリアと擬似的に同一平面上に存する表出が潜有する切断が孕む者であり、それは天使のしめすさやかな所作により垂直・水平軸に対して形成される斜角を契機として駆動する。一触即発で切断が為される直前で、受胎告知場面は人間マリアと天使が、未だ分断されない時間と空間をつなぎとめ、静止している。14世紀なかば、その天使とマリアの「あいだ」から、後にパノフスキーがささやかに告げたとおりルネサンス遠近法的な等質空間がめばえたのだとすると¹⁾、それはそもそも天使とマリアとの「あいだ」に潜在していた切断が、絵を視る者に向けて発動し始めたのである。

2. 天使と大地の「あいだ」の活性と空間・時間・人間

第2章において、天使とマリアの足許に着目すると、第1章で想定された二者の「あいだ」の切断は、そのまま、天使とマリアの足許の表現として確認された。天使とマリアとを載せ、連続的に同一平面と見られた基盤面は、天使とマリアそれぞれの下で別別の表現が成され、別別の形象の上に二者は存していたのだ。さらに注目すべきは、15世紀半ばのいくつかの受胎告知画において、受胎告知場面に合わせて、アダムとエヴァの楽園追放の場面が描かれることである。ここでは楽園は、緑なす植物に覆われ草花が咲き乱れる大地として描出されている。この大地と天使の足許の「あいだ」に天使とマリアの存する基盤面が表出されているのだが、受胎告知の舞台であるその基盤面は、楽園の延長である緑なす大地の上に、ないしは大地と切断されて造築された構造物である。植物に覆われた緑色面を自然と呼ぶのならば、受胎告知の舞台は明らかに人工的形象である。ここにおいて、切断は、天と地との切断にとどまらず、人間マリアは大地—自然からも切断されているのである。天使もまた、マリアと同じ基盤面に存してはいるが、先に示したとおり、その基盤面は天使とマリアとの下で別別の表現を成しており、天使は地に存するように見えながら、その実、天にいる。マリアただ一人が、人工建造物に取り囲まれ、大地と切り離され、さらには四角い敷物や平台に載せられている。切断はマリア=人間を対象

とし、為されるのである。そして楽園から人間を追い立てるのもまた、天使として表出されるのである。

また、時間について見れば、第1章で観察し得たように、絵画内の空間的な奥行きが、時間的な前進を同時に表出し得た絵画空間から、第2章でその過程を観察し得た3次元空間表現の洗練により、絵画から時間の連続性・前進性が押し出され、前後の無い瞬間の表出へと変化することが見られる。時間を前後から切断し、瞬間を固定するのも、飛翔する動作の天使の表出であった。

3. 絵画と視者の「あいだ」の活性と空間・時間・人間、および天使

第3章では、人と人との「あいだ」を結ぶ視線が、受胎告知の天使とマリアの「あいだ」では一方向的なものであり、天使が真横向きの顔の単眼から、マリアへまっすぐの視線を射込むのに対し、マリアは天使に視線を返さない。マリアの他所へ逸れる眼差しが、何ものも眼差さず、そのことがマリアの内面へと、絵を視る者を導くことを確認した。それは同時に、絵画に向かいそれを観ることが、視者にとって内面へ向かう行為であることを示す。先にも述べたが、ルネサンス遠近法的な等質空間が、天使とマリアの「あいだ」に関わるのだとすれば²⁾、その遠近法が視者に見せる奥行きには、天使とマリアとの切断が含まれている。ルネサンス遠近法が、これもパノフスキーが言及する通り³⁾、単眼の視点の固定を前提とすることにより、視者は全ての隣人と切り離され、ひとり、絵画に見入ることとなる。

天使は背に翼を有してはいるが、人の姿で表出された。それにより、マリアと天使との切断は、人と人の「あいだ」の切断となる。絵を視る人である「わたし」の視線を、天使は真横向きの眼差しにより、マリアへ向かわせ、マリアの内面と「わたし」が、絵画空間において混淆する。おそらく、そこにおいて救世主が受胎することが見込まれるのであろうが、そのことを知らぬ者にとってもルネサンス遠近法は機能し、人は人から切り離され、絵に向かい、ひとり、絵に、実在しない単眼の視線を発射するのである。このことは、その後の絵画体験を強く規定することとなった。

4. 14~16世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義

～空「間」・時「間」・人「間」～「あいだ」の活性とその成果

以上の考察を終えて明らかとされたことは、14~16世紀のイタリア受胎告知画において、天使の表出は、人を楽園と切り離し、人工物に囲い込ませ空間的に切り離し、時間的に切り離し、瞬間を固定し、人と人との切り離し、個人とするということである。そして、個人となった者が、あらゆる「あいだ」を切り離された上で、救世主の到来に立ち会うようにと導く。

人に似ながら、背に翼を有し、地上に属さないその来歴を示し、絵を視る者に対し真横を向きつづける天使の表出が、マリアと、大地と、絵を視る者とともに形成する「あいだ」において、絵を描く者、絵を視る者の想像力は促進され、想像性は自由にはばたくこととなる。絵画に天使像を表出する意義とは、空間・時間・人間、それぞれが孕む「あいだ」を喚起し、意識化し、活性することにある。その成果として、切断が実現される。その切断は、14~16世紀のイタリア・ルネサンス期以降の人びとに、多方面に及ぶ影響を与えることになったであろう。

5. 後記、および今後の展開

日本の言葉において、空間・時間・人間—その全てが「間」の漢字を有している。漢字研究者として名高い白川静によれば、「間」の字は、「際」「隙」とつながり、「神人の相接するところ」と同時に「神と人との間を隔てるもの」の意を含むという³⁾。全き西欧の表象であるキリスト教絵画における「天使」の表出の観察から抽出された「あいだ」が、「間」の字義に相応する事実は甚だ興味深い。本論において、受胎告知画の構成の分析を経たいまは、絵画が直接的に視覚される細部の向こうに、われわれの用いる漢字に類似した骨格を抱き持つように見えて来る。聖堂や、僧房の空間の要素そのものとして、鍛錬された受胎告知画をはじめキリスト教絵画の数々は、美術館壁面へ移された後も、絵画内に抱き持つ特定の空間構造—それはキリスト者たちが希求し、空間造形した骨子となったものだが—を、発しつづけているのだ。今回、本論を構想する中で、フィレンツェはじめトスカーナを再訪し、数々の聖堂および美術館を廻りながら、そのことを確信した。

序論に述べたように、筆者は、画家としてこれまでに多数の天使を描いてきた。同時にイラストレーターとして、依頼に応じる形でも数多くの天使イメージをイラストレーションとして制作する機会があった。それらにおいて、線遠近法的な描写は全く用いることがなかった。筆者には美術大学で絵を学んだ経験が無く、唯一人、絵を指導をいただいたセツ・モードセミナー主宰 長沢節先生は、「ある一時期のピカソ、マチスなどが試みていたことの中で、自分なりに遊んでいる」と語っていた。「ある一時期」とは1910年前後を指していた。筆者の意識的な絵の研究の対象も、それに倣ったものとなる。幼少期の筆者が魅せられたのは、空間から切り離されて精緻に描かれた、図鑑の絵、古代から江戸期の日本の絵画—特に浮世絵。そして、宇野亜喜良・横尾忠則・伊坂芳太良を知ってから後は、同時代の日本のイラストレーションだった。筆者の絵画経験からは、ルネサンス的線遠近法が完全に抜け落ちていた。今回、本論を成すことは、その欠落を多に補足することとなった。本論の結論と導かれた、天使表出の意義である「あいだ」の活性化と「切断」は、実制作者として筆者の描く天使イメージと、真っ向から対立するよ

うに思う。がしかし、それについての検討は、今後のさらなる研究の展開と、実制作の継続によって為して行くことになる。

本研究によって得られた、14~16世紀イタリアの受胎告知画における天使表出の意義の内容は、はたしてこの限定された時代の、特定の主題を描く絵画においてのみ見られるものであろうか。今後の展開としてはまず、同時代のその他の天使表出においても、天使表出が絵画内の諸形象と形成する「あいだ」に同様の作用をおよぼすかどうかについて研究を拡げたい。例えば、同じ時期のイタリアで受胎告知とともに人気があったとされる「トビウスと天使」を描く絵画で天使は、父の貸金の返済徴収と、父の失明を治す薬を得るための旅に出る若者トビウスと、彼の飼い犬との「あいだ」に描かれることが多いが、そこからどのような天使表出の意義が見出されるだろうか。イタリア・ルネサンスは、経済の発展を抜きにしては語り得ない。この「トビウスと天使」(図1)の画題には、天使表出と経済とを結ぶヒントが見出せないだろうか。

また、竜を退治する天使を描く絵画ではどうか。「ヨハネの黙示録」の画題における天使表出を集めて見えてくる事象があるだろうか。竜を刺し貫く槍は、天使と竜の「あいだ」を結ぶ。ジャン・パリスは、このような槍にも、視線の暗喩を感知していた⁵⁾。

また、受胎告知はイタリアのみならず、ヨーロッパの諸地域、例えばフランドルやドイツでも多く描かれたが、天使表出にイタリアとの相違があるだろうか。

またさらに、筆者の強く抱く欲望は、17世紀以降現代へと至る各時代の天使の絵画表出において、本研究の成果のその先を探求することにある。例えば、フラ・アンジェリコと同等の強い影響力を有する、天使および絵画空間において特異点を成す画家として、20世紀初頭のパウル・クレーの天使像を研究対象とし、上に述べたとおりひきつづき、絵画表現における天使とその役割について探求していく予定である。

本論ではたびたび、エルヴィン・パノフスキー『象徴形式』としての遠近法』を参照した。現在においても、西欧的視覚世界を代表し、その後の西欧文明に多大な影響を与えたものとしてルネサンス線遠近法を振り返る際には、固定された単眼を前提とする視覚世界の描出法とする、パノフスキーによる定式が決まって召還される。パノフスキー自身はそれを相対化するために『象徴形式』としての遠近法』を書く必要に迫られたのではなかったか。パウル・クレー、および彼の描いた天使イメージを終生大切にしたヴァルター・ベンヤミンと、パノフスキーは同時代人であった。G・ディディ＝ユベルマンは『時間の前で—美術史とイメージのアナクロニズム』⁶⁾で、ベンヤミンの個性を際立たせるように、パノフスキーを対立者として描き出しているが、筆者は双方の相違よりもむしろ、共通する問題意識基盤に関心がある。その



図1⁷⁾ フランチェスコ・ボッティチーニ「トビウスと大天使ラファエル」1495、フレスコ、サンタ・マリア・デル・フィオーレ、フィレンツェ

問題意識とは、クレーをはじめ当時のヨーロッパの画家たちによって共有されていた、ルネサンス以降の絵画空間の基盤の更新についてである。本論は、絵画における天使とは何かを知るべく、14~16世紀イタリア・ルネサンスの受胎告知画群に当たったが、パウル・クレーの時代にもまた再び、天使イメージは装いを新たに登場して来る⁸⁾。現在、なぜ筆者が天使イメージにとらわれ描出しつづけているのか、そのことを知るには、パウル・クレーおよびその時代—20世紀初頭—と、本論で考察の対象とした時代とを、今後、往来しながら分析をつづけるより他ないと考えている。

そしてまた、筆者の究極の希望は、現在の社会において有効な天使イメージを実制作することにあるが、それが並行して進める西欧の既存の天使イメージに関する研究の成果と対立的であったとしても、やぶさかではない。

【結論 / 引用・参考文献】

1) エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元監訳, 川戸れい子 / 植村清雄訳, ちくま学芸文庫, 2009, 序論 25) と同書, pp.53-54. パノフスキーは、ここで、アンブロジーオ・ロレンツェッティが 1344 年に描いたとされる受胎告知の床面の格子模様を、近代の体系空間への端緒として言及しているに過ぎず、ルネサンス遠近法と受胎告知画を特に結びつけているわけではない。

が、天使とマリアに挟まれる領域に見られる体系的に制御された格子模様が、二者の外では確認しづらいことを指摘することに、本論は注目した。現代フランスの美術史学者ダニエル・アラス (1944-2003) は、1440 年代のフィレンツェにおける、遠近法の「発明」と「受胎告知」の必然的な連関について、当時のシエナの説教僧 聖ベルナルディーノ (1380-1444) の言葉を引いて言及している。

ダニエル・アラス『モナリザの秘密—絵画をめぐる 25 章』吉田典子訳, 白水社, 2007, p.58
G・ディディ＝ユベルマンも聖ベルナルディーノの言葉を引き、15 世紀半ばにフィレンツェで受胎告知が盛んに描かれた神学的背景に注目する。

「永遠が時間の中に来る。また測り知れないものが計測できるものの中に、創造主が被造物の中に、[……] 形を描きえないものが形象の中に、筆舌に尽くしがたいものが言葉の中に、説明できないものが話の中に、境界を画定できないものが特定の中に、目に見えないものが視界の中に……来る」。

G・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコー神秘哲学と絵画表現』寺田光徳 / 平岡洋子訳, 平凡社, 2001, 序論 19) と同書, p.51

2) 1) に同じ。

3) エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』pp.11-12

4) 白川静『字訓』平凡社, 1987, pp.80-81 および、『字通』平凡社, 1996, p.201

5) ジャン・パリヌ「空間と視線—西欧絵画史の原理—」岩崎力訳, 美術公論社 1979, 序論 35) と同書, p.116

6) G・ディディ＝ユベルマン『時間の前で—美術史とイメージのアナクロニズム』小野康男 / 三小田祥久訳, 法政大学出版局, 2012, 第 2 章参照。

7) Marco Bussagli "ANGELS", Abrams, New York, 2007, p.277

8) ヴァルター・ベンヤミンは 1921 年に、翌年から刊行しようとしていた新雑誌のタイトルを「新しい天使」と名付けようとしていた。それは彼が購入していたパウル・クレー画「新しい天使」から取られた (図 2)。

9) 宮下誠『越境する天使』春秋社, 2009, p.109



図 2⁹⁾ パウル・クレー「新しい天使」1920, 紙, 油彩転写, 水彩, 厚紙に貼付, イスラエル美術館, エルサレム

関連資料 / 研究素材集 「受胎告知集イタリア 2015」 目録

整理番号 制作年
タイトル
作者 / (生没年) / (主な活動場所)
媒体・素材
所蔵場所
図版の引用文献とその箇所
筆者実見および撮影日

図版参照書籍

- ・矢代・・・矢代幸雄『受胎告知』新潮社, 1973
- ・ファイドン・・・『受胎告知』(画集) 増島麻衣子訳, ファイドン, 2004
- ・ディディ・・・G・ディディ=ユベルマン『フラ・アンジェリコー神秘哲学と絵画表現』寺田光徳 / 平岡洋子訳, 平凡社, 2001
- ・東京書籍『ロレンツェッティ兄弟』・・・キアラ・フルゴーニ『ロレンツェッティ兄弟』谷古鶴尚訳, 東京書籍, 1994
- ・アカデミア図録・・・『ACCADEMIA GALLERY The Official Guide all of the works』Giunti Editore, 1999
- ・『名画への旅—天上から地上へ・初期ルネサンス I』・・・岡田温司「受胎告知—敬虔な信仰を演出する偉大な伝統」/
『名画への旅—天上から地上へ・初期ルネサンス I』木村重信 / 高階秀爾 / 樺山紘一監修, 講談社, 1993
- ・東京書籍『フラ・アンジェリコ』・・・ジョン・ポープ=ヘネシー『フラ・アンジェリコ』喜多村明里訳, 東京書籍, 1995
- ・MICHEL SERRES “LA LÉGENDE DES ANGES” Flammarion, Paris, 1993
- ・東京書籍『フィリッポ・リッピ』・・・グロリア・フォッシ『フィリッポ・リッピ』塚本博訳, 東京書籍, 1994
- ・フィレンツェ富と美展カタログ・・・『「ボッティチェリとルネサンス—フィレンツェの富と美展」カタログ』, Bunkamura, NHK, NHK プロモーション, 毎日新聞社, 2015
- ・東京書籍『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』・・・アレッシンドロ・アンジェリーニ『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』池上公平訳, 東京書籍, 1993
- ・レオナルド・ダ・ヴィンチ—天才の実像展カタログ・・・『「レオナルド・ダ・ヴィンチ—天才の実像展」カタログ』朝日新聞社, NHK, NHK プロモーション, 2007
- ・東京書籍『ラファエロ』・・・ブルーノ・サンティ『ラファエロ』石原宏訳, 東京書籍, 1995
- ・『ルネサンスの聖史劇』・・・杉山博昭『ルネサンスの聖史劇』中央公論新社, 2013
- ・東京書籍『アンドレア・デル・サルト』・・・セレーナ・パドヴァーニ『アンドレア・デル・サルト』甲斐教行訳, 東京書籍, 1996
- ・ART OF THE EARLY RENAISSANCE・・・MICHAEL BATTERBERRY “Art of Early Renaissance” McGRAW-HILL BOOK, 1968

- 001 1306
 「光栄のキリストおよび受胎告知」
 ジョット (Giotto di Bondone) / (c.1276-1336) / パドヴァ
 フレスコ / 壁画
 スクロヴェーニ礼拝堂, パドヴァ (ヴェネト州・ヴェネツィア近郊)
 矢代 図 116/ ファイドン pp.32-33
- 002 1308-11
 ドウッチオ (Duccio di Buoninsegna) / (c.1255/60-c.1319) / シエナ
 「受胎告知」
 板にテンペラ
 ナショナル・ギャラリー, ロンドン
 矢代 図 98/ ファイドン p.35
- 003 14c.
 「受胎告知」
 ピエトロ・カヴァリーニ (Pietro Cavallini) / (1240-c.1330) / ローマ
 壁画
 サンタ・チェチリア寺, ローマ (ラツィエ州・中部イタリア)
 矢代 図 82
- 004 14c. 前半
 「受胎告知」
 作者不詳
 石浮彫
 本寺, オルヴィエート (ウンブリア州 / 中部イタリア)
 矢代 図 71
- 005 14c.
 「受胎告知」
 アンドレア・オルカーニャ (Andrea Orcagna) / (c.1308-1368) / フィレンツェ
 石浮彫
 オル・サン・ミケーレ寺内 聖母龕装飾, フィレンツェ
 矢代 図 72
- 006 c.1330
 「扈従天使のいる受胎告知」
 ベルナルド・ダッディ (Bernardo Daddi) / (c.1280-1348) / フィレンツェ
 板にテンペラ
 アカデーミア, フィレンツェ→ルーヴル, パリ (現在)
 矢代 図 122/ ファイドン pp.38-39
 寺門孝之撮影 2014.6.21
- 007 1333
 「受胎告知」
 シモーネ・マルティーニ (Simone Martini) / (c.1285-1344) / シエナ
 祭壇画
 ウフィーツィ, フィレンツェ
 矢代 図 99/ ファイドン p.41
 寺門孝之撮影 2014.6.18

- 008 14c.?
「受胎告知」
シモーネ・マルティニーニ派 / シエナ
祭壇画
サン・ピエトロ・イン・オヴィレ寺, シエナ
矢代 図 101
- 009 1335-1340
「受胎告知」
ピエトロ・ロレンツェッティ (Pietro Lorenzetti) / (1305-1345) / シエナ
祭壇画一部, テンペラ
国立絵画館, シエナ (元はサン・ジュスト教会)
ディディ 図 54
寺門孝之撮影 2014.6.19
- 010 14c. 中頃
「侍女のいる受胎告知」
バルナ・ダ・シエナ (Barna da Siena) / シエナ?
壁画
コレジアータ寺, サン・ジミニャーノ
矢代 図 109
- 011 14c. 中頃
「受胎告知」
アンブロジオ・ロレンツェッティ (Ambrogio Lorenzetti) / (c. 13290-1348) / フィレンツェ・シエナ
壁画
サン・レオナルド・アル・ラーゴ寺, イタリア中部
矢代 図 105, 106
- 012 1344
「受胎告知」
アンブロジオ・ロレンツェッティ (Ambrogio Lorenzetti) / (c. 13290-1348) / フィレンツェ・シエナ
絵画
国立絵画館, シエナ
矢代 図 107
寺門孝之撮影 2014.6.19
- 013 14c. 中頃
「受胎告知」
タッデオ・ガッディ (Taddeo Gaddi) / (1300-1366) / フィレンツェ
壁画
サンタ・クローチェ寺, フィレンツェ
矢代 図 121
- 014 1350-1355
「受胎告知」
アーニョロ・ガッディ (Agnolo Gaddi) / (1333-1396) / フィレンツェ
絵画
アカデーミア, フィレンツェ
矢代 図 120

寺門孝之撮影 2014.6.17

015 1370

「受胎告知」

スピネッロ・アレティーノ (Spinello Aretino) / (1350-52-1410) / アレッツォ
壁画

サン・フランチェスコ寺, アレッツォ

矢代 図 123

寺門孝之撮影 2014.6.18

016 1370

「受胎告知」

スピネッロ・アレティーノ (Spinello Aretino) / (1350-52-1410) / アレッツォ
壁画

SS アヌンツィアータ教会, アレッツォ

寺門孝之撮影 2014.6.18

017 14c. 末

「受胎告知」

フィレンツェ派 / フィレンツェ

祭壇画の一部

本寺墓場内, フィレンツェ

矢代 図 117

018 1360-65

「受胎告知」

ヤコーボ・ディ・シオーネ (Jacopo di Cione) / (c.1325 - after 1390) / フィレンツェ
簡易祭壇画の一部

アカデーミア, フィレンツェ

寺門孝之撮影 2014.6.17

019 c.1365

「受胎告知」

マッテオ・ディ・パチーノ (Matteo di Pcino) / (1359-1394) / フィレンツェ
祭壇画の一部 (板にテンペラ)

アカデーミア, フィレンツェ

アカデーミア図録 p.97

寺門孝之撮影 2014.6.17

020 1380-1385

「受胎告知」

ジョヴァンニ・デル・ビオンド (Giovanni del Biondo) / (act.1356-1398) / フィレンツェ
祭壇画の一部 (板にテンペラ)

アカデーミア図録 p.101

寺門孝之実見 2014.6.17

021 14c. 後期

「受胎告知」

ニコラ・ダ・ブオナコルソ (Nicola da Buonacorso) / (?-1388) / シエナ
絵画

- ブタペスト市立美術館, ブタペスト
矢代 図 108
- 022 14c. 末 -15c. 初
「聖人と聖母子」
マリオット・ディ・ナルド (Mariotto di Nardo) / (c.1365-1424) / フィレンツェ
祭壇画の一部 (板にテンペラ)
アカデミア図録 p.104
寺門孝之実見 2014.6.17
- 023 c.1396
「受胎告知」
カルロ・ダ・カメリーノ (Carlo da Camerino) / (14c. 末 -15c. 初) / マルケ (トスカーナ近郊)
板にテンペラ
パラッツォ・ドゥカーレ, ウルビーノ
ディディ 図 22
- 024 14c. 末 -15c. 初
「受胎告知」
ストラウスの聖母の画家 / フィレンツェ
絵画
アカデミア, フィレンツェ
ディディ 図 65 / アカデミア・カタログ p.112
寺門孝之実見 2014.6.17
- 025 1402-1403
「受胎告知」
ロレンツォ・ギベルティ (Lorenzo Ghiberti) / (1378-1455) / フィレンツェ
扉の一部分, 青銅浮彫
洗礼堂, ギベルティ作第一の扉 (部分), フィレンツェ
矢代 図 73
寺門孝之実見 2014.6.17
- 026 1409
「受胎告知」
タッデオ・ディ・バルトロ (YADDEO DI BARTOLO) / (1362-1422) / シエナ
簡易祭壇画の中央部
国立絵画館, シエナ
寺門孝之撮影 2014.6.19
- 027 15C. 初
「受胎告知」
フィレンツェ派 / フィレンツェ
壁画
パラッツォ・ヴェッキオ (市役所), フィレンツェ
矢代 図 144
寺門孝之実見 2014.6.16
- 028 C.1410
ロレンツォ・モナコ (Lorenzo Monaco) / (1370-c.1425) / シエナ, フィレンツェ

- 「四聖者の列立する聖母子」
祭壇画
アカデーミア, フィレンツェ
アカデーミア図録 p.107
寺門孝之実見 2014.6.17
- 029 1410-1415
ロレンツォ・モナコ (Lorenzo Monaco) / (1370-c.1425) / シエナ, フィレンツェ
「四聖者の列立する受胎告知」
祭壇画
アカデーミア, フィレンツェ
矢代 図 127/ アカデーミア図録 p.106 / ART OF THE EARLY RENAISSANCE p.53
寺門孝之実見 2014.6.17
- 030 C.1419
「受胎告知」
ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ (Gentile da Fabriano) / (c.1370-1427) / ファブリアーノ, ローマ
板にテンペラ
ヴァティカン絵画館, ローマ
ファイドン P.47
- 031 C.1424-C.1426
「受胎告知」
ピサネッロ (Pisanello) / (c.1395-c.1455) / ヴェローナ
壁画
サン・フェルモ・マジョーレ寺, ヴェローナ
矢代 図 175,176/
web http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=23772&titolo=Antonio+di+Puccio+Pisano+%2C+Annunciazione+%3B+San+Raffaele+Arcangelo+%3B+San+Michele+Arcangelo
- 032 C.1425
「受胎告知」
ロレンツォ・モナコ (Lorenzo Monaco) / (1370-c.1425) / シエナ, フィレンツェ
祭壇画
サンタ・トリニタ寺, バルトリーニ・サリムベーニ礼拝堂, フィレンツェ
矢代 図 126/web <http://www.museumsinflorence.com/foto/santa%20trinita/image/16.jpg>
- 033 1428-1430
「受胎告知」
マソリーノ・ダ・パニカーレ (Masolino da Panicale) / (1383-c.1447)
壁画, フレスコ
サン・クレメンテ教会, 聖カタリナ礼拝堂, ローマ
矢代 図 124,125/
web http://www.backtoclassics.com/images/pics/masolinodapanicale/masolinodapanicale_annunciation.jpg
- 034 1425-C.1430
「受胎告知」
マソリーノ・ダ・パニカーレ (Masolino da Panicale) / (1383-c.1447)

- 板にテンペラ
ナショナル・ギャラリー, ワシントン D.C.
ファイドン P.53
- 035 1420-C.1430
「四聖者の列立する聖女戴冠」
ジョヴァンニ・ダル・ポンテ (Giovanni dal Ponte) / (1385-c.1438) / アッシジ, ローマ, フィレンツェ
祭壇画の一部 (板にテンペラ)
アカデミア, フィレンツェ
アカデミア図録 p.116
寺門孝之実見 2014.6.17
- 036 c.1430
「受胎告知 (ミサ典書 558 番, 第 33 紙背面)」
フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ
写本装飾画
サン・マルコ美術館, フィレンツェ
東京書籍『フラ・アンジェリコ』 図 3
- 037 1430's
「受胎告知」
ドナテッロ (Donatello) / (c.1386-1466) / フィレンツェ
石彫大祭壇, 砂岩に金箔張り
サンタ・クロッチェ聖堂, フィレンツェ
矢代 図 74/ ファイドン p.61
- 038 c.1432-1433
「受胎告知」
フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ
板にテンペラ
司教区美術館, コルトーナ (元はサン・ドメニコ聖堂)
東京書籍『フラ・アンジェリコ』 図 13
- 039 c.1430-1434
「受胎告知」
フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ
板にテンペラ
サン・マルコ美術館, フィレンツェ (元サンタ・マリア・ノヴェッラ教会の聖遺物箱)
矢代 図 131 / ディディ 図 77
寺門孝之実見 2014.6.16
- 040 c.1435-1445
「受胎告知」
フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ
祭壇画, 板にテンペラ
プラド美術館, マドリッド (元サン・ドメニコ教会, フィエゾーレ)
矢代 図 130/ 『名画への旅-天上から地上へ・初期ルネサンス I』 図 5-2
- 041 1437
「受胎告知」

- フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ
板にテンペラ, 油彩
ウンブリア・ナショナル・ギャラリー, ペルージア
矢代 図 128,129/web <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=23742/>
<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=23746>
- 042 c.1440
「受胎告知」
フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ
板にテンペラ
サン・ジョヴァンニ大聖堂, ヴァルダルノ (元サン・ジョヴァンニ修道院, モンテ・カルロ)
ディディ 図 87
- 043 1437-1443
「受胎告知」
フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ
壁画, フレスコ
サン・マルコ修道院二階北回廊, フィレンツェ
矢代 図 134 / MICHEL SERRES “LA LÉGENDE DES ANGES” Flammarion, Paris, 1993, pp.108-109 /
ディディ 図 73
寺門孝之撮影 2014.6.16
- 044 c.1441-1443
「受胎告知」
フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ
壁画, フレスコ
サン・マルコ修道院二階独房第3室内, フィレンツェ
矢代 図 133 / 東京書籍『フラ・アンジェリコ』 図 40,41
寺門孝之撮影 2014.6.16
- 045 1444
「受胎告知」
ヤコポ・ベリーニ (Jacopo Bellini) / (c.1396/1400-c.1470)/ ヴェネツィア
祭壇画
サンタ・アレッサンドロ寺, プレシア (北イタリア)
矢代 図 191/
web <http://www.guidaartistica.com/event/storie-di-angeli-e-lannunciazione-del-bellini/>
- 046 c.1445
「受胎告知」
ドメニコ・ヴェネツィアーノ (Domenico Veneziano) / (c.1410-1461) / ヴェネツィア, ペルージア,
フィレンツェ
絵画, プレデッラー部
フィッツウィリアム美術館, ケンブリッジ大学
矢代 図 145 / ファイドン p.72-73
- 047 c.1445
「聖ヨセフのいる受胎告知および樂園」
ジョヴァンニ・ディ・パオロ (Giovanni di Paolo) / (c.1403-1482) / シエナ
板にテンペラ

ワシントン・ナショナル・ギャラリー, ワシントン D.C.

矢代 図 111 / ファイドン p.77

048 c.1445

「扈従天使のいる受胎告知」

フラ・フィリッポ・リッピ (Fra Filippo Lippi) / (1406-1469) / フィレンツェ
板にテンペラ

アルテ・ピナコテーク, ミュンヘン

矢代 図 140 / ファイドン p.79

049 c.1445

「扈従天使のいる受胎告知」

フラ・フィリッポ・リッピ (Fra Filippo Lippi) / (1406-1469) / フィレンツェ
板にテンペラ

サン・ロレンツォ寺, フィレンツェ

矢代 図 141 / 東京書籍『フィリッポ・リッピ』 図 20

050 c.1450

「四聖人の列立する聖母子」

ジョヴァンニ・ディ・フランチェスコ (Giovanni di Francesco) / (1412/1428-1458) / フィレンツェ
祭壇画

バルジェッロ国立美術館, フィレンツェ

矢代 図 143 / バルジェッロ国立美術館公式カタログ p.80

寺門孝之撮影 2014.6.17

051 15c 前半

「受胎告知」

ヴェローナ派 / ヴェローナ (北イタリア)

写本装飾画

クリーヴランド美術館, アメリカ

矢代 図 177

052 15c 前半

「受胎告知 (サン・マルコ修道院賛美歌集)」

フラ・ベネデット (Fra Benedetto/Benedetto da Fiosole) / (-1448) / フィレンツェ

写本装飾画

サン・マルコ美術館, フィレンツェ

矢代 図 137

053 c.1450

「寄進者のいる受胎告知」

フラ・フィリッポ・リッピ (Fra Filippo Lippi) / (1406-1469) / フィレンツェ
絵画, 板にテンペラ

国立バルベリーニ美術館, ローマ

矢代 図 142 / 東京書籍『フィリッポ・リッピ』 図 36

054 c.1451

「受胎告知」

フラ・アンジェリコ (Fra Angelico) / (1395/1400-1455) / フィレンツェ, ローマ

板にテンペラ

- サン・マルコ美術館, フィレンツェ
 ファイドン p.84
 寺門孝之撮影 2014.6.16
- 055 c.1451
 「受胎告知」
 ジュスト・ダレマーニャ (Giusto d'alenagna) / (15c) / ジェノヴァ? (ドイツ人)
 フレスコ
 サンタ・マリア・ディ・カステロ教会, ジェノヴァ
 ファイドン, p.83
- 056 1452-1453
 「受胎告知」
 フラ・フィリッポ・リッピ (Fra Filippo Lippi) / (1406-1469) / フィレンツェ
 絵画, 板にテンペラ
 ウフィッツィ美術館, フィレンツェ
 矢代 図 138 / グ東京書籍『フィリッポ・リッピ』 図 78
 寺門孝之実見 2014.6.18
- 057 c.1453
 「受胎告知」
 ザノービ・ストロツィ (Zanobi Strozzi) / (1412-1468) / フィレンツェ
 板にテンペラ
 フィラデルフィア美術館, アメリカ
 フィレンツェ富と美展カタログ 図 50
- 058 1450-1457
 「キリストと聖母の生涯」
 マリオット・ディ・クリストファーノ (c.1395-1457) / フィレンツェ
 祭壇画
 アカデーミア, フィレンツェ
 アカデーミア図録 p.116
 寺門孝之実見 2014.6.17
- 059 1450-1455
 「聖ルカのいる受胎告知」
 ベネデット・ボンフィーリ (Benedetto Bonfigli) / (1420-1496) / ペルージャ
 絵画
 ペルージャ国立美術館, ペルージャ
 矢代 図 83/
 web https://it.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Bonfigli#/media/File:Annunciazione-Bonfigli.jpg
- 060 c.1455-1459
 「受胎告知」
 フラ・フィリッポ・リッピ (Fra Filippo Lippi) / (1406-1469) / フィレンツェ
 絵画, 板にテンペラ
 ナショナル・ギャラリー, ロンドン
 矢代 図 139/ ファイドン pp.88-89
- 061 15c.

- 「受胎告知」
シエナ派
絵画
アシュモリアン美術館, オックスフォード大学
矢代 図 112
- 062 15c 中頃
「侍女のいる受胎告知」
ヴェネツィア派
絵画
カウフマン氏旧蔵, ベルリン
矢代 図 193
- 063 15c. 中頃
「受胎告知」
ジョヴァンニ・ディ・パオロ (Giovanni di Paolo) / (c.1403-1482) / シエナ
板にテンペラ
ヴァティカノ宮絵画館, ローマ
矢代 図 113 /
web <http://www.poderesantapia.com/art/giovannipaolo/annunciationandexpulsion.htm>
- 064 1457
「受胎告知」
アレッショ・バルドヴィネッティ (Alessio Baldovinetti) / (1425-1499) / フィレンツェ
絵画, 板にテンペラ
ウフィッツィ, フィレンツェ
矢代 図 150/
web http://www.settemuse.it/pittori_opere_B/baldovinetti_alessio/baldovinetti_alessio_501_annunciation.jpg
寺門孝之撮影 2014.6.18
- 065 c.1457-1458
「受胎告知」
ピエロ・デッラ・フランチェスカ (Piero della Francesca) / (1412-1492) / アレッツォ
壁画
サン・フランチェスコ聖堂, アレッツォ
矢代 図 86/ ファイドン p.91
寺門孝之撮影 2014.6.18
- 066 1465
「受胎告知」
ネリ・ディ・ビッチ (Neri di Bicci) / (1419-1492) / フィレンツェ
テンペラ
アカデーミア図録 p.32
寺門孝之撮影 2014.6.17
- 067 c.1466
「二聖者および寄進者のいる受胎告知」
ベンヴェヌート・ディ・ジョヴァンニ (Benvenuto di Giovanni) / (c.1436-1509/1518) / シエナ
絵画

サン・ジローラモ寺, ヴォルテッラ
 矢代 図 110 / web <https://sangirolamo.wordpress.com/l-annunciazione/>

068 1467
 「受胎告知」
 ピエロ・デッラ・フランチェスカ (Piero della Francesca) / (1412-1492) / アレッツォ
 祭壇画の一部, 板にテンペラ
 ウンブリア国立美術館, ペルージア
 矢代 図 85 / 東京書籍『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』 図 76

069 15c 後半
 「受胎告知」
 ベノッツォ・ゴッツオリ (Benozzo Gozzoli) / (1420-1497) / フィレンツェ
 壁画, フレスコ
 カンポサント, ピサ
 矢代 図 146 /
 web http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=32625&apply=true&titolo=--+insieme&tipo_scheda=F&decorator=layout_S2

070 1466-1467
 「受胎告知」
 アレッソ・バルドヴィネッティ (Alesso Baldovinetti) / (1425-1499) / フィレンツェ
 絵画, 板にフレスコ
 サン・ミニアート寺, フィレンツェ
 矢代 図 147 /
 web https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alesso_baldovinetti,_annunciazione_della_cappella_del_portogallo.jpg

071 15c 後半
 「受胎告知」
 フランチェスコ・ディ・ジョルジオ (Francesco di Giorgio) / (1439-1501) / シエナ
 絵画
 国立絵画館, シエナ
 web https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Francesco_di_giorgio_e_fiduciario_di_francesco%2C_annunciazione.JPG
 寺門孝之撮影 2014.6.19

072 1466
 「受胎告知」
 ニッコロ・ダ・フォルイーニョ (Nicolò da Folligno) / (1430-1502) / ウンブリア派
 カンヴァスにテンペラ
 ウンブリア国立美術館, ペルージア
 ファイドン p.95

073 1467-1468
 「受胎告知」
 ベネデット・ボンフィーリ (Benedetto Bonfigli) / (1420-1496)
 およびバルトロメオ・カポラーリ (Bartolomeo Caporali) / (-after 1505) / ペルージャの合作
 絵画
 ペルージャ国立美術館, ペルージャ

- 矢代 図 84 /
web https://it.wikipedia.org/wiki/Bartolomeo_Caporali#/media/File:Bartolomeo_Caporali_-_Annunciation_-_WGA04050.jpg
- 074 1469
「受胎告知」
コジモ・トゥーラ (Cosimo Tura) / (1430-1495) / フェラーラ派
カンヴァスにテンペラ
フェラーラ国立美術館, フェラーラ
矢代 図 179 / ファイドン pp.96-97
- 075 c.1466-1470
「受胎告知」
メロツォ・ダ・フォルリ (Melozzo da Forlì) / (1438-1491/1494) / フォルリ (トスカーナの北)
絵画
ウフィッツィ, フィレンツェ
矢代 図 88,89 /
web http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=60802&titolo=Melozzo+degli+Ambrogio+%2C+Angelo+annunciante+%3B+San+Prosdocimo
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=111571&apply=true&titolo=-+insieme%2C+f+ronte&tipo_scheda=F&decorator=layout_S2
- 076 1470
「受胎告知」
ジョヴァンニ・マツォーネ (Giovanni Mazzone) / (c.1433-1512) / ジェノヴァ
祭壇画
サンタ・マリア・ディ・カステッロ寺, ジェノヴァ
矢代 図 178 /
web http://www.fosca.unige.it/gewiki/index.php/Giovanni_Mazzone,_Polittico_dell'Annunciazione
- 077 c.1470
「受胎告知」
ピエロ・ポライウオロ (Piero Pollaiuolo) / (c.1441-1496) / フィレンツェ
祭壇画
フリードリッヒ美術館, ベルリン
矢代 図 149/ ボッティチェリとルネサンス展カタログ p.140
- 078 c.1470-1480
「受胎告知」
バルトロメオ・デラ・ガータ (Bartolomeo della Gatta) / (1448-1502) / フィレンツェ, アレッツォ
板に油彩
ディオチェザーノ美術館, ヴォルテッラ
ファイドン pp.98-99
- 079 15c 後期
「受胎告知の処女」「祈る処女」
バルトロメオ・ヴィヴァリーニ (Bartolomeo Vivarini) / (c.1432-c.1499) / ヴェネツィア
絵画
ヴェトラリオ美術館, ムラーノ島
矢代 図 198 /

web http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=62196&titolo=Frick+Art+Reference+Library+%2c+Vivarini%2c+Bartolomeo.+Madonna+praying.+Coll.+Museo+dell%26%23039%3bArte+Vetraria.+Murano

- 080 c.1472
「受胎告知」
フィリピーノ・リッピ (Fillipino Lippi) / (1459-1504) / フィレンツェ
板にテンペラ
アカデーミア, フィレンツェ
web [https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_\(Filippino_Lippi\)#/media/File:Filippino,_
annunciazione.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione(Filippino_Lippi)#/media/File:Filippino,__annunciazione.jpg)
寺門孝之撮影 2014.6.18
- 081 c.1472
「受胎告知」
フランチェスコ・デル・コッサ (Francesco del Cossa) / (c.1435/1436-1480/1478) / フィレンツェ
板にテンペラ
ドレスデン絵画館, ドレスデン
矢代 図 180 / ファイドン p.101
- 082 15c 後期
「受胎告知の処女」
フランチェスコ・デル・コッサ (Francesco del Cossa) / (c.1435/1436-1480/1478) / フィレンツェ
絵画
リヒテンシュタイン画廊, ウィーン
矢代 図 182
- 083 c.1472
「受胎告知」
レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonado da Vinci) / (1452-1519) / フィレンツェ, ミラノ
板に油彩
ウフィッツィ美術館, フィレンツェ
矢代 図 164 / ファイドン pp.102-103 / レオナルド・ダ・ヴィンチ—天才の実像展カタログ 図 01
寺門孝之実見 2014.6.18
- 084 c.1472-1482?
「受胎告知」
ロレンツォ・クレディ? (Lorenzo di Credi) / (1459/1460-1537) / フィレンツェ
レオナルド・ダ・ヴィンチ作の説もある
板に油彩
ルーヴル美術館, パリ
矢代 図 163 / レオナルド・ダ・ヴィンチ—天才の実像展カタログ 図 12
web [http://www.katarte.net/wp-content/uploads/2015/04/Leonardo_da_vinci_Small-Annunciation_
1475.jpg](http://www.katarte.net/wp-content/uploads/2015/04/Leonardo_da_vinci_Small-Annunciation_1475.jpg)
寺門孝之撮影 2014.6.21
- 085 1474
「受胎告知」
アントネッロ・ダ・メッシーナ (Antonello da Messina) / (1429/1430-1479) /
メッシーナ (南部イタリア)

- 絵画
パレッツァ・ベッローモ, シラクーサ
矢代 図 195 /
web https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Abatellis#/media/File:Antonello_da_Messina_035.jpg
- 086 1475
「受胎告知の処女」
アントネッロ・ダ・メッシーナ (Antonello da Messina) / (1429/1430-1479) /
メッシーナ (南部イタリア)
絵画
パレッツァ・アバテリス, パレルモ
矢代 図 197 /
web https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Abatellis#/media/File:Antonello_da_Messina_035.jpg
- 087 c.1475
「受胎告知」
アンドレア・デラ・ロブビア (Andrea della Robbia) / (1435-1525) / フィレンツェ
釉薬テラコッタ
マッジョーレ教会, ラ・ヴェルナ
ファイドン p.105
- 088 c.1480-1485
「受胎告知」
ロレンツォ・ディ・クレディ (Lorenzo di Credi) / (1459/1460-1537) / フィレンツェ
板に油彩
ウフィッツィ美術館, フィレンツェ
ファイドン p.107
寺門孝之撮影 2014.6.18
- 089 c.1480
「受胎告知」
ガードナーの受胎告知の画家 / フィレンツェ派
ガードナー・コレクション美術館, ボストン
矢代 図 152 / 『名画への旅—天上から地上へ・初期ルネサンス I』 図 5-21
- 090 1481
「受胎告知」
サンドロ・ボッティチェッリ (Sandro Botticelli) / (1445-1510) / フィレンツェ
フレスコ
ウフィッツィ美術館, フィレンツェ
矢代 図 160 / フィレンツェ富と美展カタログ 図 62
- 091 1485
「孤児少女のいる受胎告知」
アントニアッツォ・ロマーノ (Antoniazio Romano) / (c/1430/1435-1508) / ローマ
絵画
サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ寺, ローマ
矢代 図 96 /
web https://it.wikipedia.org/wiki/Antoniazio_Romano#/media/File:Annunciazione_Antoniazio.jpg

- 092 c.1485
「受胎告知」
サンドロ・ボッティチェッリ (Sandro Botticelli) / (1445-1510) / フィレンツェ
板にテンペラと金
メトロポリタン美術館, NY
矢代 図 154 / web http://www.wga.hu/html_m/b/botticel/22/6annunci.html
- 093 c.1486
「聖者のいる受胎告知」
カルロ・クリヴェッリ (Carlo Crivelli) / (1430/1440-1493) / ヴェネツィア, パドヴァ
板にテンペラと油彩
ロンドン・ナショナル・ギャラリー, ロンドン
矢代 図 192 / ファイドン p.109
- 094 15c 後期
「受胎告知」
ドメニコ・ギルランダイオ (Domenico Ghirlandajo) / (1449-1494) / フィレンツェ
建築装飾, モザイク画
サンティッシマ・アンヌンツィアータ寺, フィレンツェ
矢代 図 151
- 095 1489
「受胎告知」
サンドロ・ボッティチェッリ (Sandro Botticelli) / (1445-1510) / フィレンツェ
板に油彩
ウフィッツィ美術館, フィレンツェ
矢代 図 156 / ファイドン p.113
寺門孝之実見 2014.6.18
- 096 15c 後期
「受胎告知」
サンドロ・ボッティチェッリ (Sandro Botticelli) / (1445-1510) / フィレンツェ
絵画
コルシーニ画廊旧蔵 (以降不明), フィレンツェ
矢代 図 158,159
- 097 1489-1491
「聖者に導かれ寄進者の伺候する受胎告知」
フィリピーノ・リッピ (Filippino Lippi) / (1459-1504) / フィレンツェ
壁画, フレスコ
サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ寺, ローマ
矢代 図 161 / web <http://www.wga.hu/art/l/lippi/flippino/carafa/2altar.jpg>
- 098 c.1490
「受胎告知」
フィレンツェの画家
板 (おそらくプレデッラの一部)
アカデーミア, フィレンツェ
寺門孝之撮影 2014.6.18

- 099 1491
 「受胎告知」
 ルカ・シニョレリ (Luca Signorelli) / (c.1445-1523) / コルトーナ
 板にテンペラ
 ヴォルテッラ市立美術館, ヴォルテッラ
 矢代 図 94 /
 web [https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_\(Signorelli\)#/media/File:Luca_signorelli,_annunciazione_di_volterra.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_(Signorelli)#/media/File:Luca_signorelli,_annunciazione_di_volterra.jpg)
- 100 1493-1494
 「受胎告知」
 ルカ・シニョレリ (Luca Signorelli) / (c.1445-1523) / コルトーナ
 板に油彩 (現在はカンヴァスへ移行)
 フィラデルフィア美術館, ジョンソン・コレクション, フィラデルフィア
 矢代 図 95 /
 web <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101872.html?mulR=1070554035|3>
- 101 c.1490-1500
 「受胎告知」
 サンドロ・ボッティチェッリ (Sandro Botticelli) / (1445-1510) / フィレンツェ
 絵画
 ハイド・コレクション美術館, NY
 矢代 図 155 / web <http://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/annunciation-1500>
- 102 c.1494
 「受胎告知」
 カルロ・ブラチェスコ (Carlo Braccesco) / (1478-1501) / リグリア (ジェノヴァ近く)
 板に油彩
 ルーヴル美術館, パリ
 ファイドン p.117
 寺門孝之撮影 2014.6.21
- 103 c.15c 後期
 「四聖者の列立する受胎告知」
 コシモ・ロッセッリ (Cosimo Rosselli) / (1439-1507) / フィレンツェ
 絵画
 ルーヴル美術館, パリ
 矢代 図 153
- 104 1495
 「受胎告知」
 チーマ・ダ・コネリアーノ (Cima da Conegliano) / (1460-c.1517) / コネリアーノ (ヴェネツィア近く)
 板に油彩
 エルミタージュ美術館, サンクトペテルブルク
 矢代 図 199 / web [https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_\(Cima_da_Conegliano_San_Pietroburgo\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_(Cima_da_Conegliano_San_Pietroburgo))
- 105 c.1497-1500
 「受胎告知」
 ベルゴニョーネ (Bergognone) = アンブロジーオ・ダ・フォッサノ (Ambrogio da Fossano) /
 (1453-c.1523) / ミラノ派, リグリア

- 絵画
インコロナータ寺, ロディ (イタリア北部)
矢代 図 181 / web <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-212.html>
- 106 15c 後期
「受胎告知」
ピエトロ・ペルジーノ (Pietro pergino) / (1446/1450-1523) / ウンブリア派
壁画
サン・フランチェスコ寺, モンテファルコ
矢代 図 91,92
- 107 c.1500
「受胎告知」
フラ・バルトロメオ (Fra Bartolomeo) / (1472-1517) / フィレンツェ
板にテンペラ、油彩
ウフィッツィ美術館, フィレンツェ
ディディ 図 66/
web https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bartolommeo,_Fra_-_Annunciation,_1500,_oil_tempera_on_wood,_Galleria_degli_Uffizi,_Florence.jpg
- 108 c.1500
「受胎告知」
フランチェスコ・フランチア (Francesco Francia) / (c.1450-1517) / ボローニャ
絵画
ブレラ美術館, ミラーノ
矢代 図 186 /
web http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=30401&titolo=Raibolini+Francesco+%2C+Annunciazione
- 109 c.1500
「受胎告知」
ペンナッキ (Pier Maria Pennacchi) / (1464-1515/1528) / トレヴィソ (ヴェネツィア近く) ? =
ジョヴァンニ・ベッリーニ (Giovanni Bellini) / (c.1433-1516) / ヴェネツィア
矢代 図 200 / ディディ 図 86/
web https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_bellini_e_aiuti,_annunciazione,_1500_ca._01.JPG

- 110 c.1500-1501
 「受胎告知」
 ピントウリッキオ (Pinturicchio) / (1454-1453) / ペルージア
 壁画
 サンタ・マリア・マジョーレ寺, スペルロ
 矢代 図 97 /
 web https://en.wikipedia.org/wiki/Baglioni_Chapel#/media/File:Pinturicchio,_cappella_baglioni_02.jpg
- 111 1502-1504
 「受胎告知」
 ラファエロ・サンツィオ (RAFFAELLO SANZIO) / (1483-1520) / ウルビーノ
 板に油彩、後にカンヴァスへ移行
 ヴァチカノ宮絵画館, ローマ
 矢代 図 93 / 東京書籍『ラファエロ』 図 6-8-6
- 112 1503
 「受胎告知」
 マリオット・アルベルティネリ (Mariotto Albertinelli) / (1474-1515) / フィレンツェ
 板に油彩
 ウフィッツィ美術館, フィレンツェ
 矢代 図 167
 寺門孝之撮影 2014.6.18
- 113 C.1500-1505
 「受胎告知」
 サンドロ・ボッティチェリ (Sandro Botticelli) / (1445-1510) / フィレンツェ
 板に油彩
 個人蔵
 フィレンツェ富と美展カタログ 図 37
 寺門孝之実見 2015.6.8
- 114 1504
 「受胎告知」
 ヴィットーレ・カルパッチョ (Vittore Carpaccio) / (c.1465-1525/1526) / ヴェネツィア
 板に油彩、テンペラ
 フランケッティ美術館, ヴェネツィア
 『ルネサンスの聖史劇』 図 53/
 web https://en.wikipedia.org/wiki/Vittore_Carpaccio#/media/File:Vittore_carpaccio,_scuola_degli_albanesi,_annunciazione,_ca%27_d%27oro.jpg
- 115 1506
 「受胎告知」
 アンドレア・ソラーリオ (Andrea Solario) / (1460-1524) / ミラノ
 板にテンペラと油彩
 ルーヴル美術館, パリ
 ファイドン p.121
 寺門孝之実見 2014.6.21
- 116 1508
 「受胎告知」

- フランチェスコ・カロート (Francesco Caroto) / (c.1480-1540) / ヴェローナ
 壁画
 サン・ジローラモ寺, ヴェローナ
 矢代 図 187,188
- 117 C.1508
 「受胎告知」
 アンドレア・プレヴィターリ (ANDREA PREVITALI) / (C.1480-1528) / ベルガモ
 絵画
 サンタ・マリア・デル・メスキーノ教会, ヴィットリオ・ヴェネト (ヴェネツィア近く)
 矢代 図 201 /
 web https://en.wikipedia.org/wiki/Andrea_Previtali#/media/File:Andrea_Previtali_The_Annunciation_ca_1508.jpg
- 118 C.1510
 「天帝の大いなる出現ある受胎告知」
 マリオット・アルベルティネリ (Mariotto Albertinelli) / (1474-1515) / フィレンツェ
 板に油彩
 アカデーミア, フィレンツェ
 矢代 図 170 / アカデーミア図録 P.52
 寺門孝之撮影 2014.6.18
- 119 C.1511
 「受胎告知」
 ガウデンツィオ・フェラーリ (Gaudenzio Ferrali) / (1475/1480-1546) / ミラノ
 板に油彩
 ナショナル・ギャラリー, ロンドン
 矢代 図 183-,84 /
 web <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gaudenzio-ferrari-panels-from-an-altarpiece-the-annunciation>
- 120 C.1512-1513
 「受胎告知」
 ガウデンツィオ・フェラーリ (Gaudenzio Ferrali) / (1475/1480-1546) / ミラノ
 板に油彩
 ベルリン絵画館, ベルリン
 ファイドン P.125
- 121 C.1513-1514
 「扈従二天使のいる受胎告知」
 アンドレア・デル・サルト (Andrea del Sarto) / (1486-1531)/ フィレンツェ
 板に油彩
 ピッティ美術館, フィレンツェ
 矢代 図 168 / 東京書籍『アンドレア・デル・サルト』 図 13
 寺門孝之実見 2014.6.19
- 122 1515
 「二聖者のいる無垢受胎告知」
 ティモテオ・ヴィッティ (Timoteo Viti) / (1467-1523) / ウルビーノ
 板に油彩

- ブレラ美術館, ミラーノ
矢代 図 185
- 123 1518
「受胎告知」
ジローラモ・デル・パッキア (Girolamo del Pacchia) / (1477-1533) / シエナ
壁画
サン・ベルナルディーノ礼拝堂, シエナ
矢代 図 114,115 /
web https://fr.wikipedia.org/wiki/Girolamo_del_Pacchia#/media/File:Oratorio_superiore_di_s._bernardino,_girolamo_del_pacchia,_angelo_annunciante_2.jpg
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=80252&titolo=Brogi+%0A%09%09%09Pacchia+Girolamo+del%0A%09%09%09%09%09%09%0A%09%09++++%2C+Siena+-+Oratorio+di+S.+Bernardino+-+La+Vergine+annunziata%3B+Girolamo+del+Pacchia
- 124 1518
「受胎告知およびエリザベツ訪問」
ジローラモ・デル・パッキア (Girolamo del Pacchia) / (1477-1533) / シエナ
絵画
絵画館, シエナ
寺門孝之撮影 2014.6.19
- 125 16C 前期
「受胎告知」
フランチェスコ・グラナッチ (Francesco Granacci) / (1469-1543) / フィレンツェ
絵画
国立中世近代美術館, アレッツォ
寺門孝之撮影 2014.6.18
- 126 1519
「寄進者のいる受胎告知」
ティツィアーノ・ヴェツェツリオ (Tiziano Vecellio) / (1477-1576) / ピエーヴェ・ディ・カドーレ,
ヴェネツィア
本寺, メルキオストロ礼拝堂, トレヴィーソ
矢代 図 202 /
web https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano,_annunciazione_malchiostro_00.jpg
- 127 1518-1522
「受胎告知」
アンドレア・サンソヴィーノ (Andrea Sansovino) / (1467-1529) / モンテ・サン・サヴィーノ
(アレッツォ近く)
大理石レリーフ
サンテュアリオ・デラ・モンテ・カーサ, ロレート
ファイドン PP.130-131
- 128 1522-1525
「受胎告知」
コレッジオ (Antonio Allegri da Corregio) / (1489-1534) / コレッジオ
素描
メトロポリタン美術館, NY

- 矢代 図 190
- 129 1525-1528
「受胎告知」
ポントルモ (Jacopo da Pontormo) / (1494-1557) / フィレンツェ派, エンポリ
壁画, フレスコ
サンタ・フェリチタ聖堂, フィレンツェ
ファイドン PP.158-159
- 130 1528
「受胎告知」
アンドレア・デル・サルト (Andrea del Sarto) / (1486-1531) / フィレンツェ
板に油彩
ピッティ美術館, フィレンツェ
矢代 図 169 / ファイドン PP.160-161
寺門孝之実見 2014.6.19
- 131 1530
「小天使のいる受胎告知」
パルメジャーノ (Parmegianino) / (1504/1505-1540) / ボローニャ, フィレンツェ, ローマ
絵画
国立カーポ・ディ・モンテ美術館, ナポリ
矢代 図 189
- 132 1530
「受胎告知」
ロレンツォ・ロット (Lorenzo Lotto) / (c.1480-1556) / マルケ
絵画
レカナティ市立美術館, レカナターティ (マルケ近く)
矢代 図 210,211 /
web <http://www.wikiart.org/en/lorenzo-lotto/the-angel-of-the-annunciation>
<http://news-art.it/news/lorenzo-lotto-marche-mostra-venaria-francesco-sorce.htm>
- 133 C.1534-1535
「受胎告知」
ロレンツォ・ロット (Lorenzo Lotto) / (c.1480-1556) / マルケ
絵画
聖マリア・ディ・ソプラ寺, レカナターティ (マルケ近く)
矢代 図 219 / ファイドン P.143
寺門孝之実見 2014.6.19
- 134 C.1535
「受胎告知」
ティツィアーノ・ヴェツェッリオ (Tiziano Vecellio) / (1477-1576) / ピエーヴェ・ディ・カドーレ,
ヴェネツィア
カンヴァスに油彩
サン・ロッコ同信会館, ヴェネツィア
矢代 図 205 / ファイドン P.147
- 135 C.1539

- 「受胎告知」
 ジロラモ・マッツォーラ・ベドリ (Girolamo Mazzola Bedoli) / (1500-1569) / パルマ
 カンヴァスに油彩
 アンブロジーア絵画館, ミラノ
 ファイドン P.145
- 136 1545-1550
 「受胎告知」
 パリス・ボルドーネ (Paris Bordone) / (1500-1571) / ヴェネツィア
 カンヴァスに油彩
 カン美術館, カン, フランス
 ファイドン pp148-149
- 137 1546
 「受胎告知」
 ドメニコ・ベッカフーミ (Domenic di Pace Beccafumi) / (1486-1551) / モンタペルティ, シエナ
 板に油彩
 サン・マルティーノ聖堂, サルテアーノ
 ファイドン p.151
- 138 c.1551-1556
 「受胎告知」
 パオロ・ヴェロネーゼ (Paolo Veronese) / (1528-1588) / ヴェネツィア
 カンヴァスに油彩
 ウッフイツツィ美術館, フィレンツェ
 矢代 図 206 / ファイドン pp.154-155/
 web https://commons.wikimedia.org/wiki/Paolo_Veronese?uselang=ja#/media/File:Veronese,_annunciazione_degli_uffizi.jpg
 寺門孝之実見 2014.6.18
- 139 c.1555
 「受胎告知」
 パリス・ボルドーネ (Paris Bordone) / (1500-1571) / ヴェネツィア
 板に油彩
 国立絵画館, シエナ
 矢代 図 203
 寺門孝之撮影 2014.6.19
- 140 16c 後期
 「受胎告知」
 アルカンジョロ・サリンベーニ (Arcangiolo Salimbeni) (Arcangelo?) / (1565-1588) / (1536-1579) ?
 / シエナ
 板に油彩?
 国立中世近代美術館, アレッツォ
 寺門孝之撮影 2014.6.18
- 141 c.1582
 「受胎告知」
 フェデリコ・バロッチ (Federico Barocci) / (1526-1612) / ウルビーノ
 カンヴァスに油彩

ドゥカーレ宮, ウルビーノ

ファイドン p.157

142 1578

「受胎告知」

パオロ・ヴェロネーゼ (Paolo Veronese) / (1528-1588) / ヴェネツィア

カンヴァスに油彩

ウッフイッツィ美術館, フィレンツェ

矢代 図 206 /

web https://commons.wikimedia.org/wiki/Paolo_Veronese?uselang=ja#/media/File:Paolo_Veronese_-_The_Annunciation_-_WGA24828.jpg

143 1578-1579

「扈従天使のいる受胎告知」

アレッサンドロ・アッローリ・デル・Bronzino (Alessandro Allori del Bronzino) / (1535-1607)

/ フィレンツェ

板に油彩

アカデーミア, フィレンツェ

矢代 図 171/ アカデーミア図録 p.75

寺門孝之撮影 2014.6.1

144 1583-1587

「受胎告知」

ティントレット (Jacopo Robusti Tintoretto) / (1518-1594) / ヴェネツィア

カンヴァスに油彩

サン・ロッコ同信会館, ヴェネツィア

矢代 図 204 / ファイドン p.159

web <http://www.foliamagazine.it/il-29-aprile-1518-nasceva-il-tintoretto/tintoretto-annunciazione-sala-terrena-scuola-di-san-rocco-ve-2/>