

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であり、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

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

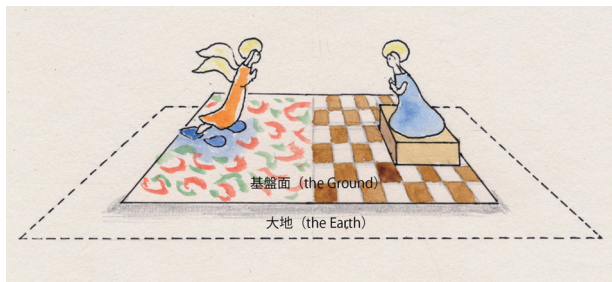


図3 天使と大地の「あいだ」=「基盤面」の図解 [寺門孝之作図, 2015]

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

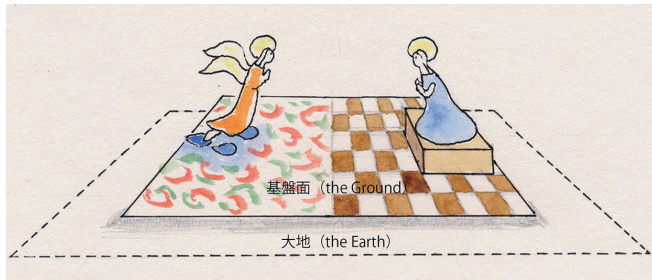


Figure 3. The interval between the angel and the earth: an explanatory diagram of the ground. (Terakado Takayuki, 2015.)

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.