

ピエロ・デラ・フランチェスカの《笞打ち》  
——M.A. ラヴィンの新研究をめぐって  
長谷川三郎

Compte rendu de l'étude de M. A.  
Lavin——A propos de la *Flagellation*  
de Piero della Francesca,  
par Saburoh HASEGAWA

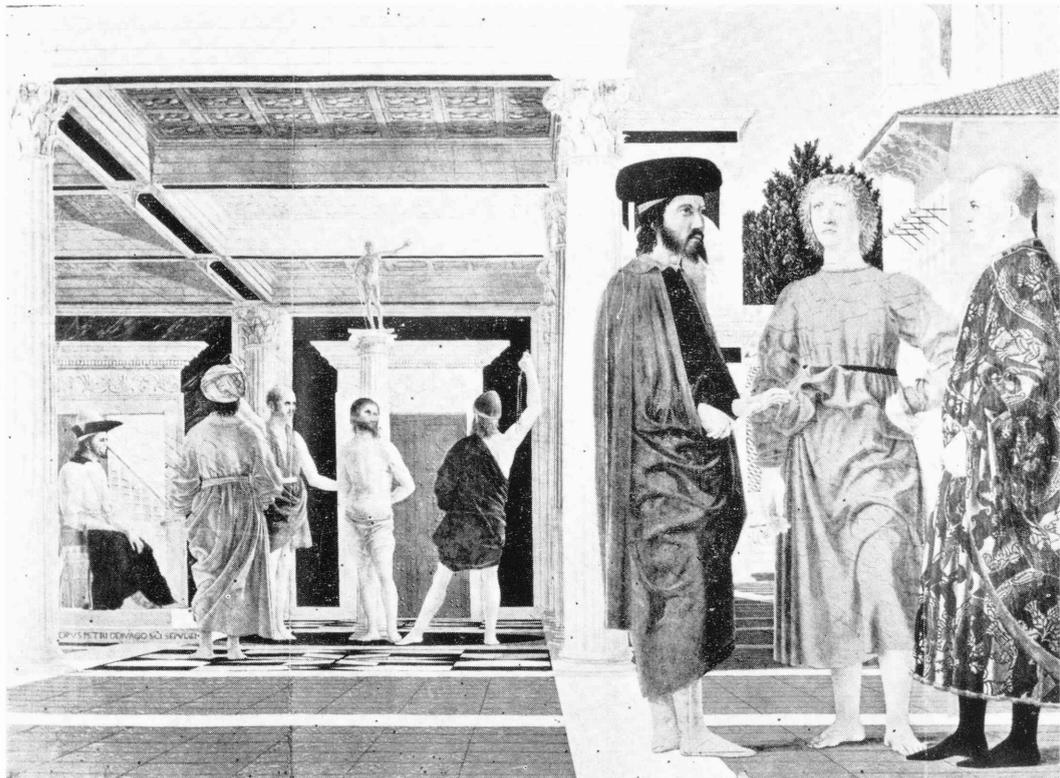


図 1

「ピエロ・デラ・フランチェスカ、画家にして数学者、彼は1439年9月7日ドメニコ・ヴェネツィアーノとともにフィレンツェで働いた時はじめて記録に現われる。彼はトスカーナの小さな町ボルゴ・サン・セポクロに1410から1420年の間に生れたと推定され、生涯の大半を同地で過し、1492年10月12日に同地で埋葬された。彼の父は靴屋であった。彼はリーミニ、フェラーラ、ウルビーノおよびアレツォで制作し、アレツォではサン・フランチェ

スコ聖堂に《聖十字架伝説》壁画連作を描いた。彼に帰される作品の中では比較的わずかのものだけが記録に残され、1451年のリーミニのサン・フランチェスコ聖堂の《聖ジジスモンドの前のジジスモンド・マラテスタ》フレスコを除いて年記のある作品は存在しない。

《笞打ち》は、ポプラ板(58.4×81.5 cm)に石膏下地を塗り、その上に描かれている。この作品は、恐らくウルビーノのパラッツォ・ドゥカーレの礼拝

堂のために、1458年から1466年の間に制作されたものであろう。現在はウルビーノのバラッツォ・ドゥカーレ、マルケ国立美術館に収められている。」(M. A. ラヴィン)①

..... *The miraculous quality of the Flagellation is due to this sense of atmospheric depth being completely united with the calculated depth of perspective: in other words, by the two modes of realization, the perceptual and the conceptual, being entirely at one.* (K. Clark)②

ウルビーノのマルケ国立美術館に所蔵されるピエロ・デラ・フランチェスカの《答打ち》(図1)は、その完璧精密な線遠近法の駆使、「答打ち」の情景と際だったコントラストを示す右手前景の三人の人物の不可解な存在、また何よりも微妙に変化する光線の効果、その繊麗な描写と色彩の美しさによって、ピエロの作品の中でも最も注目される作品である。画面は中央よりやや右側に位置するコリントス式円柱によって二分され、左手奥に答打たれるキリストの場面が小さく表され、右手前景に三人の人物が大きく表されている。左半は屋内、右半は戸外である。研究者たちの関心は、本来の主題ともいべき「答打ち」の情景が画面で小さく扱われているのに対し、右手にこの苦難を受けるキリストに一眼全く無関心に見える人物が大きなウェイトをもって扱われていること——この三人の人物達は一体何者であるのか、彼等は「答打ち」の場面にどのような関りがあるのかという疑問——に注がれて来た。伝統的には、これらの人物は1444年に暗殺されたウルビーノ公オッドントニオ・ダ・モンテフェルトロと二人の陰謀者マンフレード・デイ・カルビとトマソ・デラニェル

ロであると考えられて来た。そして、この作品は暗殺されたオッドントニオの冥福を祈って制作されたもので、答打たれるキリストはオッドントニオの非業の死を象徴するものであると説明されて来た。このような解釈に対して、はっきりと否定し初めて信頼に値する解釈を示したのはK. クラークである③。

彼は「中央のアルカディア風の人物」も両側に立つ二人も、このような解釈には全く相応しくない風貌、衣裳であるとし、また画面に表された建築はピエロがアルベルティとの接触の後(1451年頃以後)初めて描き得るものであるにも拘らず、1444年の暗殺の直後に描かれたものとすれば余りにも早すぎるとして伝統的解釈を否定している。そして、むしろこの作品はキリスト教会の危機(1453年の異教徒によるコンスタンティノポリスの侵略に示される)に際して開かれた、恐らく1459年のマントヴァの会議を記念するものであり、三人の人物はその出席者たちであろうと推定している。この仮説によれば、「答打ち」は異教徒の侵略を暗示するものであると直ちに納得し得る。また有髯の人物は「ギリシア人の学者」、即ち東方教会の人物であるという解釈も十分な説得性を有している。更にK. クラークは画面の数理的構成に対して言及し、有髯の人物の上に見える背景の建築の黒大理石の長さが画面の基本尺度であることを発見している。この基本尺度の7倍と10倍がこの画面の縦と横の長さであり、柱の長さもこの尺度によって計測し得るとしている④。

K. クラークの主題の解釈、および構成の数理的秩序の指摘がその後の研究に大きな影響を及ぼし、これを出発点として更に詳細な研究が

現れた。まず数理的構成については、単に画面自体の平面上における二次元での構成の秩序ではなく、画面に再現された三次元空間における数理的構成の原理が R. ウィットコーワターと B.A.R. カーターによって解明された<sup>5)</sup>。彼等は線遠近法の原理に従って、《答打ち》図を図学的に分析し、地平線および視点（消失点）を求めることから出発し、視覚の三角形を切断する面（即ち画面）、建築物各部及び人物の位置および現実の大きさを求め、画面に表された三次元空間の平面図および側面図を製図することに成功した（図 2）。この設計図とも言うべき図面を数理的に解釈してゆくと、それぞれの人物相互の位置関係、建築空間と人物たちとのそれが、明快な比例論的秩序に従って決定されていることが理解される。更に重要な発見は、屋内の白と黒の舗石の形成する幾何学的パターンの構成原理である。これは、キリストの位置する床の円に内接する正10角形の一辺を基本単位として幾何学的に作図された、八つの突出部を有する星形のパターンである（図 3）。このようなピエロの画面に内包された幾何学的原理を追求した後、ウィットコーワターは、「ピエロはモジュールと『神秘的な尺度』とを精妙に関連づけることによって、現世の空間とキリストの王国のそれとの一体化を象徴しようとしている<sup>6)</sup>」と結んでいる。

主としてここにその概要を述べた二つの解釈（主題と数理的構成と）を基本として、更に詳細な研究を進め、さまざまな面にわたって最新新たな仮説を示したのは M.A. ラヴィンである。彼女は既にその研究の成果を論文にまとめているが<sup>7)</sup>、最近それに加筆されたものが Art in

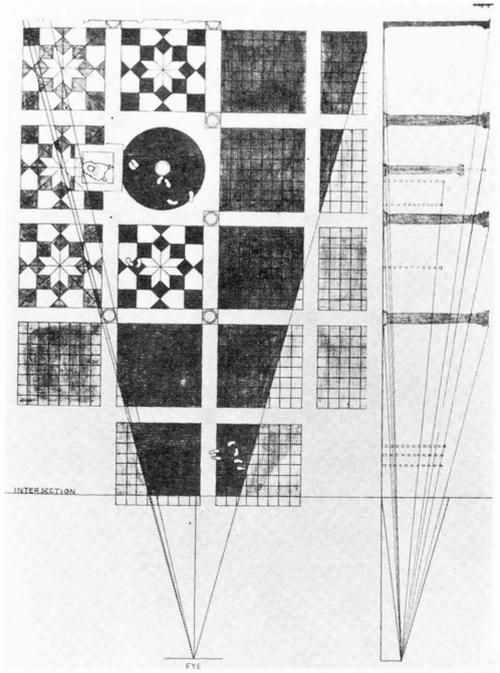


図 2

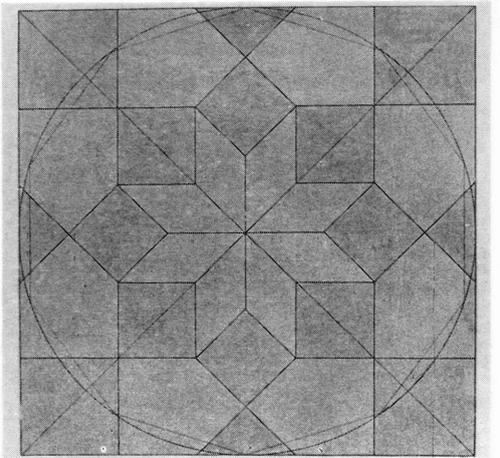


図 3

Context シリーズの一卷として刊行された。Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagellation*, London, 1972 である。彼女自身も述べているように、彼女の発見したものはすべて仮説である、或いは仮説であり続けるかも知れないが<sup>⑧</sup>、彼女は自信に満ちて自論を推し進めている<sup>⑨</sup>。

以下はこのラヴィンの新著の紹介を目的として、若干の私見を加えつつその内容をまとめたものである。

この書の本文は次の7章によって構成されている。

1. Introduction
2. Physical History of the Painting
3. The Sources of the Composition
4. The Setting
5. The Portraits
6. The Subject
7. Art Historical Context

各章に従ってその論旨を要約してみよう。

1. ここでは従来の諸説を年代を迫って要約した後、ラヴィン女史は先学の功績を認めながらも次のような疑問を提示している。「……画面構成の方法と主題との関連性は？ 三人の人物は前景に際立って目立つように表されているのに、何故『答打ち』の情景は‘miniturized’されているのか？ 建築物にはその幾何学とは別に意味があるのか、もしそうならば、それは全体としての主題にとってどのような役割を果しているのか？」

2. かつてこの『答打ち』図には‘convenerunt in unum’ という『詩篇』(ii, 2) から引用された語句<sup>⑩</sup> が記されていたといわれる。これは現

在では全く痕跡も認められず、従ってこれは「何らかの方法で額縁（原作の）に取付けられるか書き込まれるかしていたもので、額縁が失われた時、記銘も失われたのであろう」としている。この記銘の意味は「ともに来りて」ということであるが、この聖書の一句は彼女のこの研究において一つの重要な論拠となるものである<sup>⑪</sup>。また、この作品は1951—52年にローマの中央修復研究所において修復されたが、52年に絵具が浮上り、1968—69年に再修理が施され「かつて称讃された新鮮さと清澄さは、現在では数倍にも美しくなっている<sup>⑫</sup>」と述べ、彼女の研究および掲載写真がすべてこの再修理後の現状に基くものであることを明らかにしている。技法の面では、左屋内に背を見せて立つ白衣の人物のターバンの部分にのみただ一個所、ピエロが他のフレスコなどにおいて用いている転写法 pouncing の技法が見られるという指摘が注目される（この部分の原寸大の複製がジャケットに使用されている）。

3. 画面の基本構成においてピエロの先駆的役割を果し、あるいはピエロに影響を及ぼしたと考えられる作例について言及している。彼女は、当時（15世紀前半～中葉）の『答打ち』図の作例としてロレンツォ・ギベルティのフィレンツェ洗礼堂扉浮彫（1417—24）、15世紀シエナ派の作品<sup>⑬</sup>などをあげ、これらがいずれも左右相称構図であり、画面に表現された空間は単一のものであることを示し、ピエロの作品がこれらとは全く異なった構成であることを指摘している。そしてむしろピエロの『答打ち』図の空間構成は、14世紀の作品に見られるものに近いことを二つの例をあげて示している<sup>⑭</sup>。この

14世紀の作例に共通することは、非相称構図であり、画面右手に屋外（あるいは中庭）が表されている点である。これらにおいては、この屋外は画面全体では小さなスペースしか与えられていないのであるが、ピエロはこのスペースを画面の二分ノ一を占めるほどに拡大し、ここに三人の人物を大きく表しているのである。しかし、聖書の一場面としての「答打ち」を表した空間と、三人の人物のいる空間（現世の）との関係を解明しようとするラヴィンは、さらに14世紀ピサ派の《答打ち》図を重要な先例としてあげている。この作品は左右相称構図で、「ここでは答打ちは小さな建物の中に」表され、「屋外の前景両側に」二人の聖人が立ち、右の聖人は跪拝する信者たちにこの「聖書の一場面」を指し示している<sup>15</sup>。このようにこのピサ派の先例では、聖書の一場面を表す空間と現世的空間の二つが画面に存在し、これがピエロの構想の先駆となっているとしている。「しかし、我々の画家は非相称構成を選び、それによって答打ちの情景を何ものにも妨げられずに見えるような合理的に一体化された表現とし、他の要素が独立して存在する分割された空間をも創り出しているのである。」<sup>16 17</sup>

4. この章では先に触れたウィットコーウァーとカーターによる研究（註⑤参照）を基礎として画面に表された建築構成を分析している。彼女の論の新たな点は、ウィットコーウァーとカーターの製作した図面（図2）が、左半の建築のみであるのに対し、更に彼等の図面を拡大して右側の空間の深さ、右手奥に見える建築の大きさなども作図によって示している点（図4）、左室内の光線の角度を分析して屋外に溢れ

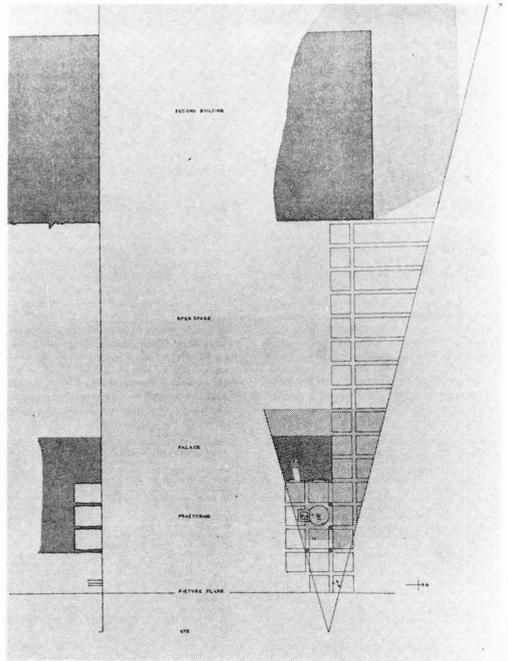


図 4

る光とは別の光源が画面中央の列柱の近くに存在することを作図によって求めている点である（図5）。これによって、画面の左右は聖なる空間（左の室内）と光溢れる屋外の世俗的な現実の空間とに二分される。またピエロの描いている諸建築とアルベルティのルチェライの諸建築との関係を明確に論及している。アルベルティのパトロンであったジョヴァンニ・ダ・パオロ・ルチェライは、イェルサレムの聖墓を正確に調査させるために技術者たちをイェルサレムに派遣しており、アルベルティのサン・セボルク・ルチェライ（1457—67）は考古学的な復原では

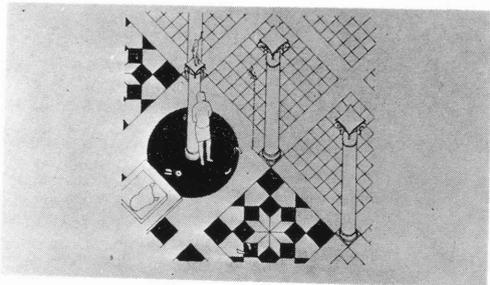
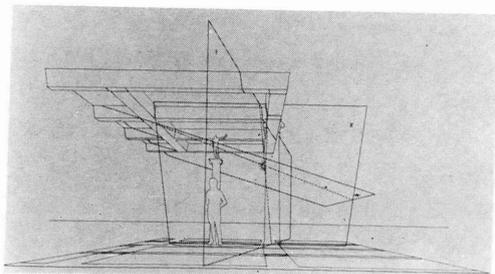


図 5

ないとしても、この調査記録を反映したものであろうとし、ピエロはアルベルティの図面を見てこれを彼の作品に採り入れたものと推論している。更にヴァチカン所蔵の写本『コスモグラフィア<sup>⑧</sup>』のイェルサレムの俯瞰図に表されたピラトの宮殿とピエロの画面の中央やや右手奥に見える建築との相似を指摘し、ピエロがこの点においても画面の背景の設定を可能な限り古代の歴史的事実に沿ったものとしようと努力していると述べている。このようにして、ピエロの《答打ち》図の背景の設定、アルベルティのサン・セポルクロ・ルチェライ（他にカペラ・ルチェライの円柱、ロジリア・ルチェライの細部などにこのピエロの画面の建築との明らかな相似が発見し得る<sup>⑨</sup>）、イェルサレムの聖墓

およびピラトの宮殿、これら三つの相関が明らかにされる。またボルゴ・サン・セポルクロ（サン・セポルクロ即ち聖墓である）生れのピエロが画面に残している記銘 OPVS PETRI DEBVRGO SCI SEPVLICI（ピラトの玉座基壇に記されている）も、このような三つの相関に関連を有しているためであると理解される。

5. この章は、ラヴィンの研究においては最も重要な部分である。彼女は従来さまざまに解釈されてきた右手前景の三人の人物に照明を当て、それぞれの人物が誰を表現したものであるか推論し、右側の豪華な刺繍を施した衣裳をまとった人物はマントヴァ侯ルドヴィコ・ゴンツァガ（1412—78）、左の東方風の衣裳をまとった有髯の人物はウルビーノ公フェデリコ・ダ・モンテフェルトロの甥で、ウルビーノの宮廷で高い地位にあったオッタヴィアーノ・ウバルディーニ・デラ・カルダ（c. 1423—98）であると解釈している。そして彼等の画面における位置とそれぞれの背景の建築との関係に重要な意味を認めている。ゴンツァガ侯の背景はパラッツォ建築であり、これは左の聖書の情景が表されている建築とは全く異質の世俗的な当時の建物である。これは世俗の権勢を誇る人物に相応しいものである。これに対してオッタヴィアーノ・ウバルディーニの足は左の聖なる建築の列柱の立つ白い敷石の上に半分かかっている。オッタヴィアーノは、当時の有数の占星術家であり、画面における彼の位置は、彼がその「科学」によって「至高の洞察」を獲得し、左半の「聖所に祕かに関りを有していることを暗示している<sup>⑩</sup>」とラヴィンは解釈している。

6. 前章で二人の人物をオッタヴィアーノ・

ウバルディーニとルドヴィコ・ゴンツァガであると推定したラヴィンは、次に二人の間に立つ古代ギリシア風の衣裳を着けた若者について考察を進める。彼女はこの素足で立つ金髪の美しい若者に、左右の二人の息子たちの姿を見ている。オッタヴィアーノには詩人ボルチェリオ・バンドニオによって「象牙色の(肌をした)若者」とその美しさを称えられたベルナルディーノという息子がいた。しかしその美しい息子は1458年にナポリ、ローマ遊学の帰途、病にたおれて夭折している。またルドヴィコ・ゴンツァガには弟カルロの息子にヴェンジェリスタと呼ばれる才能豊かな美少年がいて、ゴンツァガ公は弟の死後、この甥を傍において非常に愛していた。ところがこのヴェンジェリスタも16歳から20歳の頃、病に陥りそのため片端となり、かつての美しさを全く失ってしまったと伝えられる。二人の少年が病歿し、あるいは片端となった時期はほぼ同じ頃、1458—60年頃である。ラヴィンは、従ってこのピエロの作品は、親交のあった二人の父親がそれぞれの愛する息子(甥)の不幸を嘆きつつ、かつての美しい二少年への追憶を籠めてピエロに依頼したものであろうと推論している。若者の金髪と肌の美しさ、遙かな眼差、左右の二人とは対照的な古代のキトンのような衣、素足で屋外に立っている姿などは、恰も古代ギリシアの墓碑浮彫に表された死せる若者を思わせるものがあり、ラヴィンの推理には十分な説得性が認められる。この少年の背景には青い空が拡がり、少年の頭部を取囲むような緑の樹木は月桂樹である。月桂樹は言うまでもなく「栄光」の象徴である。答打たれるキリストに眼を転ずれば、キリストが縛られ

ている柱の上に金色の立像が置かれていることが認められる。明らかに古代彫刻を範として描かれているこの彫像も、また栄光の象徴であり、ここでは異教のそれではなく「キリストの栄光」である。このように論を進め、今は失われた‘convenerunt in unum’ (they come together) という記銘が左の聖なる世界と右の現世の空間とを結びつける役割を果し、左右二つの空間には「現世の興廃を越えたキリストの栄光<sup>2)</sup>」という同一の主題が存在すると解釈している。

この作品がオッタヴィアーノ・ウバルディーニとルドヴィコ・ゴンツァガの依頼によって制作されたとすれば、これがオッタヴィアーノのいたウルビーノに伝えられて来たことに正当な理由が認められるのであるが、ラヴィンは更に論を進めて、この《答打ち》図のパースペクティブの効果および画面の大きさを考慮し、これがウルビーノのパラッフォ・ドゥッカーレのカペラ・デル・ベルドノーの祭壇下に置かれていたのではないかと推論し、当時のカペラ・デル・ベルドノーの内部に置かれた《答打ち》図の状態を想定し、それをフォトモンタージュによって示している<sup>2)</sup>。

7. 要約以上のような論によってこの作品の主題を追求した結果、彼女はピエロの画面構成の独創性は、現世的主題と神祕的主题、あるいは世俗の肖像的表現と聖書に取材した聖なる表現とを、一つの画面の中に織合せること(換言すれば神の空間と人間の空間とを結びつけることであろう)にあると見て、このようなピエロの方法が及ぼした影響について例をあげて示している。

M. A. ラヴィンの新著の内容は概略以上の通りである。彼女の推論の中で最も重要な個所は、主題の解釈に深い関りを有する前景の三人の人物に関する部分であろう。K. クラーク以来この三人の人物はさまざまに解釈されて来たのであったが、彼女の提示した仮説は最も興味深いものと言えよう。左右の二人の人物をオッタヴィアーノ・ウバルディーニとルドヴィコ・ゴンツァガとする解釈については、未だその論拠において不十分な点が認められるが、中央の金髪の若者を今は亡き美しい少年の理想的表現と見ている点は、この若者がピエロの他の作品における天使像などに共通する一個の個性を超越した美しさを示していること、またその眼差、衣裳、素足などの表現から見て、傾聴に値するものと言えよう。彼女の新説に対する最新の反論はC. ギルバートによるものである<sup>28</sup>。また他にこの《笞打ち》図の解釈として注目すべき最近の論としては、E. H. ゴンブリッチ<sup>29</sup>、F. ハート<sup>30</sup>、P. マレイ<sup>31</sup>などのものがある。これらの論の比較検討は別の機会に稿を改めて試みたい。ここでは、現在のところ最も斬新かつ詳細な研究であるM. A. ラヴィンの著書を紹介した。

## 註

- ① Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagellation*, London, 1972 (以下 M.A. Lavin と記す), p. 4.
- ② Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, Second Edition, revised, London, 1969, p. 38.
- ③ ②の初版は1951年に出版されている。この小文では1969年の改訂版を参考とした。
- ④ K. クラークの説の詳細については K. Clark, *op. cit.*, pp. 33—38 参照。
- ⑤ R. Wittkower & B.A.R. Carter, 'The Perspective of Piero della Francesca's "Flagellation",' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, 1953, pp. 292—302.
- ⑥ R. Wittkower & B.A.R. Carter, *op. cit.*, p. 295.
- ⑦ M.A. Lavin, 'Piero della Francesca's *Flagellation*: The Triumph of Christian Glory,' *Art Bulletin*, vol. 50, 1968, pp. 321—342.
- ⑧ M.A. Lavin, p. 15.
- ⑨ *Change in Piero della Francesca*, New York, 1968 においてピエロの諸作品の新たなクロノロジー研究を提示した Creighton Gilbert は、このラヴィン女史の新説に対して反論 C. Gilbert, 'Piero della Francesca's *Flagellation*: The Figures in the Foreground', *Art Bulletin*, vol. 53, 1971, pp. 41—51 を発表しているが、ラヴィン女史はギルバートは「'ordinary' な解釈 (註⑦参照) に固執している」としてこの反論を全く問題にしていない。M.A. Lavin, p. 94, Note 8 参照。
- ⑩ この同じ語句は、『使徒行伝』iv, 26 にも見られる。
- ⑪ K. クラークは、この作品がマントヴァの(あるいは他の)会議を記念するものであろうと推論した時、この記銘はこの仮説に相反するものではないと述べている。K. Clark, *op. cit.*, p. 34 およ

び p. 78, Note 26 参照。

- ⑫ M.A. Lavin, p. 18.
- ⑬ M.A. Lavin, ill. 6.
- ⑭ M.A. Lavin, ill. 7, 8.
- ⑮ M.A. Lavin, ill. 9.
- ⑯ M.A. Lavin, p. 30.
- ⑰ なお《笞打ち》図の先例については、C. ギルバートがその著 *Change in Piero della Francesca* (註⑨参照) の Note 58, pp. 105—107 において論じている。彼は、前景の三人の人物に特殊な意味を認めず、ピエロの作品を 'ordinary' なものと解釈し、その重要な先例としてサッセッタ派の《笞打ち》(Pinacoteca Vaticana) をあげている。C. Gilbert, *op. cit.*, Fig. 36.
- ⑱ 紀元 127—151 頃にアレクサンドレイアで活躍したギリシア人学者クラウディウス・プトレイマイオスの著書のラテン語版。後にピエロの偉大なパトロンとなるフェデリコ・ダ・モンテフェルトロのために 1472 年に制作されたもの。
- ⑲ アルベルティがピエロの建築および画面の数理的(比例論的)構成に及ぼした影響については既に K. クラークが指摘している。註④参照。
- ⑳ M.A. Lavin, p. 67.
- ㉑ M.A. Lavin, p. 78.
- ㉒ M.A. Lavin, ill. 52.
- ㉓ 註⑨参照。
- ㉔ E.H. Gombrich, 'The Literature of Art, *Piero della Francesca*', *The Burlington Magazine*, 1952, pp. 176—177. において、彼は前景の人物達は「…後悔し、銀貨三十枚を祭司长、長老たちに返」すユダ(『マタイによる福音書』xxvii, 3—5)の場面を表しているのではないかという仮説を発表し、更に 'The Repentance of Judas in Piero della Francesca's "Flagellation of Christ"', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol 22,

1959, p. 172 において、再びこの問題を採上げている。

- ㉕ Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, New York, 1970, pp. 244—245. F. ハートは K. クラークの解釈を踏襲しつつ、金髪の若者については「詩篇作者ダヴィデ」であろうと推定している。またこの中で、彼は「ピラト」あるいは「ピラトの宮殿」とすべきところを「ヘロデ」、「ヘロデの宮殿」と誤記(?)している。
- ㉖ Peter Murray, 'A Note on the Iconography of Prero della Francesca,' *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, 1968, pp. 175—179.

#### 図版出典

- 1 M.A. Lavin. 1968—69 年の修理後の写真による。
- 2 R. Wittkower & B.A.R. Carter, 1953.
- 3 R. Wittkower & B.A.R. Carter, 1953.
- 4 M.A. Lavin, 1968, ill. 3.
- 5 M.A. Lavin, 1968, ill. 4, 5.