

博士論文

ティルマン・リーメンシュナイダーの彫刻作品のモジュールから
「精神性」「内面性」の表現技法研究

石川 霞

平成27年度提出

東北芸術工科大学

博士学位論文

ティルマン・リーメンシュナイダーの彫刻作品のモジュールから
「精神性」「内面性」の表現技法研究

石川 霞／東北芸術工科大学

芸術工学研究科博士課程 芸術工学専攻 芸術文化領域 立体造形

ティルマン・リーメンシュナイダーの彫刻作品のモジュールから「精神性」「内面性」 の表現技法研究

芸術工学専攻 芸術文化領域 立体造形

氏名 石川霞 指導教員 保田井智之

本研究は中世後期ゴシックの彫刻家、ティルマン・リーメンシュナイダーのモジュールと技法から、彫刻作品における内面性、精神性を表現しうる方法を考察し、自己の制作研究に反映することを目的とする。

第1章では過去に制作した自己の作品の考察を行い、研究目的を明確にする。現在までの研究制作は「儂さ」「脆さ」「きえいりそうなもの」等をテーマに、思春期の少女、拒食症の人体像を制作してきた。変容を強いられているときの秩序の揺らぎ、その動揺のただなかにいる人間の「表情」をキーワードと解釈し制作している。

しかし現状の表現方法では対象の内面性・精神性に迫ることができない。その原因は、彫刻の構築方法の欠如であると考え。したがって彫刻方法論を研究することで、自らの作品をより高位の表現にしたいと考える。

研究方法として、中世後期の彫刻家、ティルマン・リーメンシュナイダーの彫像と製作過程に注目する。彼の彫像は、より内面性・精神性を高度に表現していると考え。その根幹が人体像のモジュールに基づくのではないかと仮定する。

そこで本研究は、リーメンシュナイダーの人体モジュールを基準にして、そこから抽出される要素を探り、制作研究に反映させることを目的とする。

ティルマン・リーメンシュナイダー(Tilman Riemenschneider 1460-1531)は、主にドイツのヴェルツブルグ市にて活躍した祭壇彫刻家である。残されている作品の素材の大半は、菩提樹であり、砂岩、雪華石膏もみられる。

第2章ではリーメンシュナイダーの彫像の図版から、モジュールを算出し、デューラー『人体均衡論』第一書、第二書の女性人体像、ドイツ人、日本人から採集したモジュールと比較した。またモジュール作成にあたり、ドイツに赴き、作品の実見を行った。

比較検討において出された結果を検討し、リーメンシュナイダーの彫像は正面性を意識した形態であり、随所にデフォルメが施されていることがわかった。全体を強く引き締める形態が陰部分割部にあり、胸部は小さくされている。これは像全体から感じ得る軽やかさ、上昇感につながるものである。さらに観者への視点の操作として、細部を用いる。

第3章では、第2章で得られた仮定を基に実践制作を行い検証した。はじめに、得られたモジュールと日本人女性モデルを利用し模型制作を行う。ここからリーメンシュナイダーの模型では、腹部及び大腿部の豊かな量と、胸部や脛、腕などとの量の対比関係に特徴がみられるが、軽やかさを再現し得ない。次に実践研究では、得られたモジュール、時間の扱い方、S字構造、細部の扱い方を用い制作を行う。しかし精神性、内面性には進展をみず、リーメンシュナイダーの彫像の「世俗性」と「神人両性」から、このことに関して考察を加える。

第4章ではこれまでのまとめを行う。さらに「精神性」「内面性」について論を進める。

彫刻の問題を正面から捉えた問題は、「生」の在り方であり、この所在が彫刻表現の自立を決定する。また共感性をもって「生」と対峙したとき、「精神性」「内面性」が宿ったように感じられ、その「生」の表現が根源的であればあるほど「普遍性」を獲得する。「生」のありかたは「精神性」「内面性」そのものである。またそれらは人間が普遍的に持つ感情や感覚などから、共感性を呼び起こしたときに認識できるものである。

500年経た今でもリーメンシュナイダーの彫像は、共感性をもって対峙することが出来る。このことからリーメンシュナイダーの彫像は「普遍的」な「生」を宿していると考えられ、この「生」は、「精神性」「内面性」と同義である。

また制作では彫刻的な言語を通し、連続した内面との対話の中で、おのずと自身の考える人間像ができる。それは同時に自身の自刻像でもある。それを掘り下げることで、その自刻像は、外界とつながる内面の一個の人格を表現し、さらに根の方にある、私を取り巻くもっと大きな枠を探ることができるのではないかと考える。この過程では内面とそこにある量との対話の中で、彫刻の持つ言語を引き出していくことが肝要であると考えたと結論付けた。

Techniques for representing spirituality and interiority based on proportions in the sculptures of Tilman Riemenschneider

Major: Art engineering Area: Sculpture

Name: Kasumi Ishikawa Guidance teacher: Tomoyuki Hotai

This study focuses on the proportions and methods of the medieval late-period Gothic sculptor Tilman Riemenschneider to consider techniques by which the sculptor was able to represent spirituality and interiority in his statues so that these might be reflected in my own work and research.

Chapter 1 presents my own portfolio of past works and specifies the objective of the study. To date, I have produced sculptures of anorexics and adolescent girls, emphasizing themes such as ephemerality, fragility, and the fleeting nature of things. I create to interpret “expression” as an axiomatic term that evokes the unsettled individual, affected by the quaking of order in the midst of forced transformation.

However, I have been unable to approach the interiority or spirituality of my subjects using my current representation methods. This failure, I believe, is due to a deficiency in how I go about composing my sculptures. Accordingly, I hope to achieve a higher standard of expression than in my current work by studying sculpture methodologies.

My research method focuses on the manufacturing process and statues of Tilman Riemenschneider—a sculptor who was active in the late Middle Ages. I believe his statues express a high degree of interiority and spirituality. I consider that the core

explanation for this may be based on the proportions of his human figures.

Thus, this study continues to seek elements that might be derived with reference to the proportions of Riemenschneider's human figures to reflect these in my own production and research.

Tilman Riemenschneider (1460–1531) was an altar sculptor active in the German city of Würzburg. The majority of the materials used in his statues consist of linden wood, sandstone, and plaster of Paris.

The module was calculated from the illustration of Riemenschneider's statue, and it compared it in Chapter 2 with the module collected from the female human body image, of the German, the Japanese and Dürer 'Human body balance theory' the first book and the second book. Moreover, it proceeded to Germany when the module was made, and the work was inspected personally.

It has been understood that the result of putting out when making comparative study is examined, and Riemenschneider's statue is a form to consider the frontality, and deformation is given everywhere. The form that strongly tightens the whole is in the parts division part, and the chest is reduced.

This is connected from the entire image with a light, it is possible to feel rising feeling. In addition, the detail is used as an operation of the aspect to the beholder.

The practice production was done and verified based on the assumption that had been obtained in Chapter Chapter 3 and 2. The model was produced by using the module

and the Japanese female model who had been obtained in the beginning.

The feature was seen from this by the comparison relations of the amounts such as a rich amount in an abdomen and a large thigh, chests, the legs, and arms in Riemenschneider's model. In the practice research in addition, how to treat how to treat the obtained module and time, the helical structure, and the detail is used and produced.

In addition, Person and god characters of Riemenschneider's statue are discussed. However, progress had not been seen the spirit and in yet, and consideration was added to this.

A current summary is done in Chapter 4. The theory is advanced to Person and godcharacters of Riemenschneider's statue. This is the one had both by the truth to life to the detail given to it not is but the image surface of the blood relations feeling of the body expression.

The basis is due to a form sculptural language, and it is progressing of the module with order to support it.

In addition, the form sculptural language runs mental and internally in the sculpture. When the spirit and the inside of own sculpture can be acquired by comparing introspection with a sculptural language, these are digits with the conclusion.

ティルマン・リーメンシュナイダーの彫刻作品のモジュールから
「精神性」「内面性」の表現技法研究

石川 霞／東北芸術工科大学

芸術工学研究科博士課程 芸術工学専攻 芸術文化領域 立体造形

目次

序章 研究概要	15
1 研究目的	
2 研究背景	
3 先行研究に関して	
第1章 過去の作品(卒業制作～修士修了制作)に関する考察	20
1.1 過去の作品分析	20
1.1.1 《修正ペン》	20
1.1.2 《月蝕》	21
1.1.3 《おでまし》	22
1.2 材質に関して	23
1.2.1 素材に関して	23
1.2.2 素材と作品の関係性	25
1.3 小結	26
第2章 リーメンシュナイダーについて	27
2.1 リーメンシュナイダー概要	27
2.1.1 リーメンシュナイダーの来歴	27
2.1.2 開閉扉式(展開式)祭壇の構造	32
2.2 モジュールを利用したリーメンシュナイダー作品の特徴	35
2.2.1 デューラー『人体均衡論四書』第一書との比較	37
2.2.2 デューラー『人体均衡論四書』第二書との比較	45
2.2.3 20代ドイツ人女性から採寸したモジュール表との比較	51
2.2.4 30代日本人女性から採寸したモジュール表との比較	56

2.2.5	厚みの考察	60
2.3	造形についての考察	62
2.3.1	木彫技法	62
2.3.2	造形技法	65
2.4	小結	71
第3章	実践研究	75
3.1	模型制作	75
3.1.1	モデルを使用した模型作成	75
3.1.2	リーメンシュナイダーのモジュールを使用した模型作成	75
3.1.3	模型の比較	75
3.2	作品制作	76
3.2.1	《春琴》	76
3.2.2	《キスツス》	77
3.2.3	《映日花》	78
3.2.4	《濡雪》	79
3.2.5	《ながきよかのよ》	80
3.3	小結	82
第4章	まとめ	86
・添付資料		
	参考文献	
	図表資料	
	謝辞	

凡例

- 本論は章、節、項から構成される。題字の前に示される数字、例えば 1.1.1 は第 1 章第 1 節第 1 項を示す。
- 美術作品は《 》で示した。
- 引用文は「 」で示した。
- 脚注内の論文、記事は『』、単行本、雑誌は「」で示した。
- 引用に際して、文中の任意の箇所を省略した場合、その箇所に（上略）（中略）（下略）と記した。
- 本文中敬称は略した。
- 図版に挙げた作品に関しては、本文末に図版典拠としてまとめて記した。
- 図版に挙げた作品について、発表年、サイズ、素材、所蔵について確認できる限り記した。
- 図版は本論の巻末にまとめた
- 図版の表記について、全て通し番号とした。なお、表、資料、図式についても同様に扱う。

序章 研究概要

1 研究目的

現在までの研究制作は「儂さ」「脆さ」「きえいりそうなもの」等をテーマに、思春期の少女、拒食症の人間像を制作してきた。変容を強いられているときの秩序の揺らぎ、その動揺のただなかにいる人間をキーワードと解釈し制作している。

しかしこれまでの表現方法では、対象の内面性・精神性に迫ることができない。これらは彫刻の構築方法に原因があると考え。したがってこれを研究することで、自らの作品をより高位の表現にしたいと考える。

研究方法として中世後期の彫刻家、ティルマン・リーメンシュナイダー(Tilman Riemenschneider, 1460-1531,独)の作品と制作過程に注目する。彼の作品は、より内面性・精神性を高度に表現していると考え。その根幹が人体像のモジュールに基づくのではないかと仮定される。

そこで本研究は、リーメンシュナイダーの人体モジュールを基準にして、そこから抽出される要素を探り、制作研究に反映させることを目的とする。なおリーメンシュナイダーを選択した理由は後述する。

2 研究背景

人間は先史時代から人体像をつくり続けてきた。それは常に正しいスケールをもった人体像ではなく、祈り、権威、象徴、祭具、宗教やモード、これらの中で、その時々によりようを変化させ、さまざまな形で表現されてきた。その根底には「人間とは」という問いかけがある。世界とは身体を通して行われる営みであり、その身体が存在は最も明確なものである。言い換えれば、我々の周りで起きていることは身体の結果であり、最も確実なのは身体がそこにあるという事だけである。これらの営みの中で、人間はさまざまな思いを込め、思い描く世界を人体像に込めてきたのではないだろうか。その過程の中で、人間とは何かと問いかけてきたのではないだろうか。

美術史においてティルマン・リーメンシュナイダーは、中世ゴシック後期に位置付けられる。一方、絵画は北方ルネサンス盛期、イタリアではルネサンス盛期であった。イタリアルネサンスは、理想化された人体像、より写實的に自然を写し出した時代である。イタリアルネサンスは、ルネサンス初期のギリシア・ローマ美術の写実性と、理想性の合一された古代彫刻の伝統を踏襲しつつ、自然の美や人間性の再確認した運動の円熟期といっても差し支えない。北方ルネサンスは、ネーデルランドのファン・エイク兄弟の絵画技術の革新においてそのように区分けされる。それまで主流だったフレスコ画から、現在でも用いられるタブローの開発である。その技術により、微妙な階調の表現や精緻な描写、視覚世界の、より現實的表現が可能になった。建築、彫刻においては、ゴシックの枠内に留まっており、この時代の主導権は絵画が握っていた。

ロマネスク美術における人体像は建築に強く従属し、建築の枠内のなかに浮き彫りとして表現された。人体像は隙間を埋める装飾としての役割を果たし、そのため人体比例は特異なものである。建築そのものは石造りであり、窓は小さく室内は薄暗く重厚感がある。ゴシック美術では、教会は直線的に高くそびえ立つ。建築物の壁が薄く、採光の取れる窓になり、非常に軽やかになった。建築構造そのものが大きく変化したためである。このため人体像は壁から解放され、柱の一部に丸彫りとして存在するようになり、空間を取り戻し始めた。さらに彫刻は建築から独立するようになり、円柱人像から丸彫人像に変化してゆく。

またロマネスク美術において形式ありきであった表現は、個人の解釈等受け付けられないものであり、ときとして抽象的な表現に陥りがちであった。これは高度な象徴体系によるものであり、修道院のための美術であった。対してゴシック美術は大聖堂のための美術である。贖宥状による宗教の墮落、それに対する宗教改革により文化の担い手は広範な社会層が台頭していた。そのため人間の表現、個の表現がなされるようになった。

ゴシック初期においては、ロマネスクの影響が色濃く残っているが、時代が経ていくに

つれ、彫像においては、感情表現から宗教感情を喚起させる方法も興り、あえて凄惨な表現をとることもあった。それはロマネスク美術に見られなかった、聖書内の出来事に対しての制作者の解釈による人間性の表現である。人々の関心は、暗に「現実的なもの」、「自然なもの」、「身近なもの」へと興味を変遷したのではないだろうか。

したがってリーメンシュナイダーも例外ではなく、その彫像には、聖人であるにも関わらず人間らしい感情が表現されている。彫像の衣装や、出で立ちは聖人そのものであるが、そこに表現されている感情は、500年経た今でも共感性を持つ。またイタリア初期ルネサンスのような、はっきりとした人間性の回帰には至っていないまでも、その発露を伺う事が出来るのではないだろうか。

リーメンシュナイダーの共感性は、聖性で構成された彫像のなかに浮かび上がる人間性の表現にある。これは、煙をつかむような、確かに存在はするがそのありかを確実に捉える事が難儀であり、しかしながらはっきりと存在している、といった感覚の言い得難い人間の表現である。この表現は私の考える人間の「生」の在り方である、「脆さ」「儂さ」と合致し、「生」の所在のさせかたとしても私の目指すところである。

ここでリーメンシュナイダーに影響を受けた現代作家として「柵田康司」を挙げたい。柵田康司(1968-)は、人体彫刻を主とした木彫家である。また、「性」が未分化な少年像、少女像を多く制作している。2001年には文化庁芸術家在外研修員として、7カ月間ベルリンに滞在した。柵田康司は一貫して身体表現を試みているが、この7カ月を境に大きく作品が変化している。それまでは、自身の身体の一部から型取りを行いFRPに置換したパーツと、身体的一部分を強調、あるいは欠損させた荒々しい木彫を組み合わせるスタイルであり「痛覚と緊張」を喚起するような表現が多い。研修後では一木造りに変化する。台座上面を斜めに切りだし、その上にほっそりとした体軀が彫り出してある。またモチーフ選択の変化も見られる。研修前は「成人した人間」がモチーフであったが、研修後は「少年」「少女」のモチーフがメインになる。しかしタイトルを見なければ、性別の判断できない

ものが多々存在する。《編む少女》(図 1)、《水面少女》(図 2)、《入道雲の少年》(図 3) 等である。ここでは研修後の作品に着目する。

棚田康司の彫刻は、極限まで細くされた体躯が特徴である。その立ち姿は弱々しく、生まれたての小鹿が、初めて地面に立つような印象を受ける。しかし希薄な四肢は、空間の中で強い存在として、弱々しさと共存する。《蝶少女》(図 4)は極限まで量を削ぎ落とされ、ゆらりと立ち上がるように、下から上へと力を抜くように造形されている。頭部はほっそりとした体躯に合わず、量をもって造形され、頭部を全身で支えるかのようなアンバランスさを持つ。さらに《立ち上がった少年》(図 5)も《蝶少女》同様に、極端に量を削がれた体躯である。かろうじて存在する希薄な量と、柔らかく屈曲した脚は、弱々しくも立ち上がっていく意思の強さを表現する。台座上面は斜めに切りだされ、作品の持つアンバランスさを効果的にする。両作品も生まれて初めて、自らの意思で地面に立つかのような印象を受ける。

棚田康司は、立ち上がる姿を弱々しく不安定に造形すること、未分化な性を持つ少年少女をモチーフに選択し「性」の表現を抑えること、さらに脆弱な身体表現によって、「生」の萌芽を強く表現している。

「生」の表現は精神性であり、普遍性でもあると考える。また「性」を超えた「生」を表現することは、「生」そのものを捉えなおす作業であり、彫刻を正面から捉えた問題である。棚田康司の造る「生」の扱いは、若い苗木のような萌芽、再生であり、未来である。しかし私の考える「生」とは、砂上の楼閣のような、器と精神、内側と外側のバランスで成立し、綱渡りのような危ういバランスであるものと捉える。従って制作のモチーフでは、そのバランスの最も悪くなると思われる、羽化直後のような思春期の少女にモチーフを絞る。

リーメンシュナイダーの彫刻群は聖人でありながらも、隣人であるような親近感を内在させる。上へと向かう量の構成は、上昇感、浮遊感を強く表現する。さらに極力まで抑えられた官能性と希薄な量による人体は、異界からやってきたものを喚起する。しかしその

矛盾は表裏一体のものである。これらの聖人像には、儂く、掴みきれない、たちのぼるかたちに、奥から出現してくるような捉えがたき「生」が所在する。

現代において人体表現をするにあたり、リーメンシュナイダーの持つ「精神性」や「内面性」、また形態の構成は非常に興味深く、これから制作を続けていく上で、研究することが必要だと思われる。これらの彫像群の造形性、構築方法を探り、実制作に生かしてゆきたい。

3 先行研究に関して

これまで行われてきたリーメンシュナイダーの研究は、大半が無彩色祭壇研究、開閉翼扉式木彫祭壇、彩色粒子の化学測定による断定、修復履歴、古文書によるリーメンシュナイダーの略歴が大半を占める。また日本語文献による研究は非常に少なく、海外文献の研究も翻訳されていないものが大部分を占める。しかし大原央聡(1966～)の、素材と造形技法による研究、マイケル・バクサンドール (Michael David Kighley Baxandall, 1933-2008, 英)の研究に、像のもつ鑑賞域に関する研究¹がある。彫像の構築方法に関しての言及はなされていないが、両者とも本研究には非常に有効な研究である。先行研究の結論を尊重しながら慎重に論を展開してゆきたい。

¹ Baxandall.M(2004) The Perception of Riemenschneider, Chapuis Julien(Ed.) Tilman Riemenschneider c.1460-1531, p83-97, New Haven and London, Yale universitypress.

第1章 過去の作品(卒業制作～修士修了制作)に関する考察

1.1 過去の作品分析

《修正ペン》、《月蝕》、《おでまし》の、3作品について分析を試みる。当該作品は全て硬質石膏を用い、彩色はアクリルガッシュを用いる。

1.1.1 《修正ペン》(図6)

本作は人形のもつ不気味さを、作品に投影できないかと制作した。寺に持ち込まれ、祈禱をあげられる事を待つ人形や、薄暗い所に忘れ去られて置いてあるようなイメージである。視点は見下げを設定したため、坐像であり床に直置きである。

日本史における初婚の年齢は、時代を遡行するごとに低くなり13～14歳にて輿入れを行っていた。平均寿命が短い事や、現代とまったく異なる諸般の事情による。この点から現代の少女に関して考察を加えた。いうまでもなく1947年の学制改革により、この年代の人間は義務教育を受け、さらにその上の高等学校に入学することが大多数を占めている。「少女」の概念は1947年以降に誕生したものではないだろうか。

「少女」の概念は明治末期から大正期にかけて都市部において形成された。それは教育勅語(1890年)による純潔教育の推奨や、高等学校における男女共学を禁止した「高等女学校令」(1899年)と、それともなう相次ぐ女学校の新設、少女雑誌の相次ぐ創刊²によって発生した。この集団は社会からの隔離と保護によって誕生したのではないだろうか。さらに条例や法律などでも「少女」は守られ、非性的なものとしている。はたして本当に「少女」は非性的なものであろうか。

当時の人間と現代の人間と比較した場合、身体の成熟状態は、恐らく大きな変化はないと思われる。むしろ栄養状態が好転したことにより、身体の二次性徴は早い時期に迎えている可能性もある。両者とも「産む性」の成熟をみる。二次性徴をもって身体の成熟をみるならば、生物としては大人にカテゴライズされるべきである。「少女」期間を定義するな

² 圓田浩二(2006)『援交少女とロリコン男』洋泉社 p164

ら「産む性でありながら、同時にそれを拒否した存在」である。

現代にはステレオタイプの少女像が偶像として多く出現する。アニメーションやアイドルなどである。そこにはあるべき姿の少女像が凝縮されており、共通しているのは「未使用の女」といったことのように感じる。

しかし実際の少女と造られた少女像には齟齬が生じており、少女たちは各々ステレオタイプの女性像を得よう、または脱却しようと身なりを整え、結果的には画一化されてしまう。少女たちはそのことに違和感を持たない。それは少女を縛り付ける呪いのように感じている制作した。

1.1.2 《月蝕》 (図 7)

「瘦身願望」に着目した。この病理は度を過ぎると、拒食もしくは過食になることもあり、またこの病は食欲の有無ではない。これは「瘦身が欧米の若い女性と同じように『女性の美と成功』の象徴」³とされることから自尊心の病理であると考え。誤認識から引き起こされ、またそこには様々な要因をほらみ、体の外側に出てくるものだと捉えた。そもそも瘦身願望は、多くの研究者が指摘していると通り、第 1 は社会文化的な要因である。

「痩せた女性が美しい」とする現代の美意識は 1960 年頃アメリカから広まり、西洋人の顔や体型を理想としている⁴。このような身体観は雑誌やテレビの広告により刷り込まれ、広く深く浸透したと思われる。その体験談はサクセスストーリーとして紹介される。この刷り込みのある若い女性にとって「瘦身である」ということは、最も身近に幸福を手に入れる手段である。よって瘦身願望とは美や幸福であり、社会背景上、痩せている状態のメリット感も高く、損得によって発生するものと捉える。よって、瘦身を望む女性は、今現在持っている BMI⁵値は関係ない。

³ 切池信夫(2000)『摂食障害 食べない,食べられない,食べたら止まらない』p24

⁴ 馬場安希 菅原健介(2000)「女子青年における瘦身願望」『教育心理学研究 48 卷 3 号』日本教育心理学会 p 13-14

⁵ BMI とは体格指数であり、体重 kg/(身長 m)²にて算出する。BMI=22 を理想とし、BMI25 (以上を肥満と判定する。

一般的に細身と称される女性が瘦身願望をもち、「自身の身体観」と「実際の身体」と「他者からの身体評」のギャップが開いていくさまが非常に興味深く、身体と精神のバランスを崩していく過程や、行き着く先のおおよそ想像しがたい身体観に着目した。それはまるで、簡単に幸福になろうと自分で自分にかけてしまった、危険なまじないのようである。

当該作品は、自尊心の病理ということで、ドレスを着せた。そのため身体とドレスの量塊の対比を意識した作品である。いまにも崩れ去りそうな身体を、過剰な装飾の衣服をもって表現できないかと考えた。動きはぎこちなく、無理にドレスを引きずっているイメージである。このためドレスの装飾を過剰にし、量塊ほとんどをドレスの裾に配した。

1.1.3 《おでまし》 (図 8)

幽霊がモデルである。浮遊感を表現できないかと考えたためこのモチーフを選んだ。当該作品が初めて浮遊感をといったキーワードを意識する作品である。

遠くから鑑賞した際、彫刻の持つ量が空間に浮いて見え、質量を感じさせないようにすることが出来ないかと考えた。そのため、ふくらはぎから足までの、衣服の下にある人体の形態をあまり感じさせないように造形した。また像の中心である、腰から膝までは張りのある量感を持たせるようにし、視線の流れを腰から上に集中させるように出来ないかと考えた。

当該作品は台座には置かない。地面に床置きである。作品台座に乗せることは、観者との暗黙の線を引く行為であり、小さな作品は、観者への目線を整えてゆく。またその高さは、作者の意図が反映される。当該作品は床置きにすることで、観者と作品の線引きを取り払う。観者と立っている位置を同じにすることで、現実の中で浮遊している様子を表現できないかと考えた。人体像の多くは地山といったものが造形される事が多い。これも台座と同じ意味を持つと感じた。そのため床に接している地山に着物の描写をしたのもこの理由である。

1.2 材質に関して

制作には「硬質石膏」を用いる。硫酸カルシウムを主成分とする。焼成の程度により、きわめて多種類の結晶形態をもつ。ここではいわゆる焼き石膏に限定し、水和硬化性を持つ石膏に限定する。

1.2.1 素材に関して

自然界に産出される石膏には、無水石膏(CaSO_4)と二水石膏($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)が存在する。二水石膏には透明石膏(selenite)、繊維状のものを繊維石膏(satinspar)、細かい粒子状のものを雪花石膏(alabaster)が存在する。

二水石膏は加熱処理により半水石膏を生成する。石膏の加熱処理方法は $100^\circ\text{C} \sim 250^\circ\text{C}$ の低温焼成と、 400°C 以上の高温焼成がある。低温焼成には乾式と湿式が存在し、低温処理法の乾式加熱処理によってβ型半水石膏、湿式加熱処理によってα型半水石膏、高温処理によって無水石膏が得られる。

二水石膏を乾式加熱すると約 130°C でβ型半水石膏($\beta\text{-CaSO}_4 \cdot 1/2\text{H}_2\text{O}$)となり、さらに加熱を続けると約 190° で可溶性無水石膏(CaSO_4)になる。この可溶性無水石膏は、天然の無水石膏と異なり、容易に大気中の水分を吸収化合し、半水石膏に戻る。湿式加熱をすると、純水中では約 100°C 以上でα型半水石膏($\alpha\text{-CaSO}_4 \cdot 1/2\text{H}_2\text{O}$)となり、次いで可溶性無水石膏と全く同じ無水石膏となる。天然の無水石膏は、加水しても二水石膏には変化しない。いわゆる「硬質石膏」とは、α型半水石膏のことであり、商品名にて「A級石膏」と名称のものなどは、β型半水石膏である。

α型半水石膏とβ型半水石膏の見かけの性質は著しく異なる。標準混水量⁶、凝結時間、凝結線膨張率、強度などにみられる。加熱温度が低いほど、標準混水量が低く、強度も高まる。また、生成された結晶体は短柱状であり、熱処理が高温になるに従い細長くなる。そのため混水量が増大する。β型半水石膏よりα型半水石膏が強度において優れているの

⁶ 混水量とは、石膏 100 g に対する水の量 (ml、cc、g) を指す。

は、構造上の相違について詳細な証拠は得られていないが、β型半水石膏がα型半水石膏に比較し、乱れた構造であるといわれている。また結晶構造においてα型半水石膏の方が整っているため、混水量が少なく高強度を得られるのであって、β型とα型と同じ混水量で混練することができれば、α型以上の強度を得ることができるとも言われている⁷。石膏硬化体の強度は、混練温度、混練時間、混練強さなどによっても変化するが、最大の要因は含有水分である。1～2%の自由水の含有により、強度は著しく低下する。それ以上は水分が増加してもほとんど変わらない⁸。また石膏の膨張率は混水量、混練温度、混練時間に影響される。また各種焼石膏の製品により、その特性を生かすために膨張率が非常に高いものもある。

石膏硬化体に耐水性はないため、彫刻などにした場合、屋外設置は不可能である。石膏の溶解度は水 100 g に対し、0.2 g である。これは一晩も流水にさらすと石膏硬化物に穴が空く程度である。耐水性を付与する方法として、撥水剤やペイントを施す、樹脂複合材料とするカルシウムと反応させる対策がある。樹脂複合素材にするには、アクリル、メラミン樹脂を用い石膏と練和させる。またカルシウムと反応させるためには、カルボン酸塩⁹もしくはカリ石鹼¹⁰を塗布し、ふき取るといった工程によって、石膏は不溶性のカルシウム石鹼に変化し耐水性の改善につながる。しかしこれらの方法では完全に耐水性にすることは難しい。

石膏の硬化遅延材として、有機物にはふのり、つのもた、ゼラチン、ペプトン、でんぷんがあり、無機物には食塩、ほう砂、リン酸ソーダ、酒石酸ソーダ、クエン酸アルカリ、コハク酸アルカリなどがある。促進剤としては無機化合物中では硫酸塩が多い。原料石膏に遅延材が含まれている場合、この作用を打ち消すために促進剤を用いる。水溶性接着剤

⁷ 石膏石灰学会『石膏石灰ハンドブック』技報社 1970 p106～107

⁸ 環境省大臣官房廃棄物・リサイクル対策部『平成 21 年度 廃石膏ボードの再資源化促進方策検討業務調査報告書』2010 p8

⁹ カルボン酸塩とは、カルボキシ基(-COOH)を有する有機酸

¹⁰ カリ石鹼とは、水酸化カリウム(苛性カリ)と植物性油脂、もしくは動物性油脂を反応させたものの総称である。この石鹼は水酸化ナトリウム(苛性ソーダ)によって鹼化されたものと違い、いわゆる液体せっけんである。

を溶水に入れ石膏を混練し、石膏硬化体に盛り付ける場合もある。

また盛り付ける際には、支持体に水分を十分に含ませる。石膏の硬化体には吸水特性があり、スラリー内の水分が硬化体に吸収されるため、ドライアウト¹¹を起こす原因となる。この吸水特性は、硬化体の気孔分布による毛細管現象である。吸水率は硬化体を作製するときの混水量に依存するため一定ではない。

1.2.2 素材と作品の関係性

これまでの作品制作には硬質石膏を用いてきた。水粘土で制作した原型から雌型を作成し、雄型に置換するといったオーソドックスな手法である。

複製後の作品に硬質石膏を用いるのは、作品イメージに最も近い肌の雰囲気、石膏によってもたらされるためである。また置換前後に生じるイメージのずれを、石膏の可塑性によって、最も簡単に修正可能にする。さらに置換後から彫刻の肌をやすりにかけるが、水粘土によって得られた柔らかさを、冷やかな硬質なイメージのものへと変化させる工程であり、作品イメージに近づかせるためのものである。また光に対しての石膏の反応も最も作品イメージに近いものである。

¹¹ ドライアウトとは、水和反応を示す物質に水を練混し、吸水性のある下地に接着しようとするときに起こる現象である。これは練混された物質中の水分をとられ、水和反応を阻害されるためである。そのため支持体への接着不良、硬化不良を引き起こす。

1.3 小結

過去に制作した作品を考察した。これまでの作品は、像をどのように見せていくかに重きが置かれていて、像自体への造形の操作が少ないように思う。さらに身体表現は、全体を通して見ると、「人体」として不自然に見えないように気を取られていて、表現に到達していないように思う。

人体表現にはデフォルメが必要である。見えたままのプロポーションで制作するのであれば、モデルから型取りを行えばよい。造形で人のかたちを表現することは、目的ではなく方法である。人のかたちをモチーフにする以上、屍体解剖学や運動構造学的な尺度を無視することはできない。しかしそれ以上に必要なことは、彫刻として自立した存在にするには、なにかしらの造形操作を加えることが必要である。

造形とは、物質を人の手を介し、意図した形態にする行為である。その過程において、量塊の把握には培った感覚を持ちこむが、実際に手を加える箇所は物質の肌であり、その肌を触りながら内側に潜む量塊を探る。物質はその過程において永久に皮膚であり続け、私たちは量塊のありかたを探り続ける。従って、その造形の一番外側の皮膚である場所は、内奥へと潜む量塊からの結果であり、突端である。また同時に内奥への入り口である。これらは表裏一体のものである。また、この皮膚と内奥の関係はリーメンシュナイダーの「精神性」「内面性」は人体モジュールに基づくのではないか、と仮説立てた経緯である。

人のかたちをモチーフに行う造形活動は、単に人の形態模写ではなく、そのかたちを用い、形象化したものを封じ込める活動である。形象化された概念や存在は、彫刻に昇華されるとき、量塊や構造の再構成を要求する。それは身体活動や運動ではなく、その造形のなかに彫刻を自立させるような力を封じ込める。彫刻の皮膚にはその痕跡が必ず残されている。

このことを念頭に置き、第2章ではリーメンシュナイダーの彫像をモジュール化し、数値の計測を行う。計測された数値はデューラー『人体均衡論四書』内の女性像、30代日本人女性、20代ドイツ人女性から算出された数値と比較する。詳細は第2章にて述べる。

第2章 リーメンシュナイダーについて

2.1 リーメンシュナイダー概要

ティルマン・リーメンシュナイダー (Tilman Riemenschneider, 1460-1531, 独) はドイツ・ヴェルツブルグ(Würzburg) に工房を構え、この地方にて活躍した彫刻家である。制作に用いる材料は主に菩提樹である。また砂岩、雪華石膏を素材とした作品もみられる。1822年にヴェルツブルグにある古い大聖堂墓地であった箇所から、道路工事の際、墓標が発見された。本格的な研究は第二次大戦後からである¹²。

2.1.1 リーメンシュナイダーの来歴

(1)初期(1460年～1485年 生年～25歳)

1460年に北ドイツのザクセン州オスターローデで生まれた。またハイリンゲンシュタットの出身との記録も残されている。しかし出生地に関する正確な記録は残されておらず、文献により差異が生じている。出生年を1460年とするのは、彼の名が1479年に初めてヴェルツブルグ(würzburg)市の文書に遍歴職人として挙げられていること¹³、当時ツンフト(職業組合)の慣習により18歳からの加入が許可されていたことから逆算し、暫定的にこの年にしている。

父ティルマン・リーメンシュナイダーは貨幣鑄造のマイスターであり、伯父ニコラウスはヴェルツブルグにて司教の法律顧問役を務めていた。子ティルマンが11～14歳(1471～1474年)のとき父ティルマンが苦境に陥り、ヴェルツブルグに住むニコラウスを頼りに一家で引っ越す。その後、ニコラウスはティルマンに聖祿を譲渡し、工房から工房へと、様々な名だたるマイスターの元へ遍歴を重ねた。これは恐らく、父が貨幣鑄造のマイスターであったため、息子の修行のため各地のマイスターに声をかけたためであろうと考えられる。

¹² 薩摩雅登(1986)「ティルマン・リーメンシュナイダーの木彫祭壇-1(マリア・マグダレーナ祭壇)をめぐって」早稲田大学美術史学会 『美術史研究』24号 p29

¹³ 松田緝(1987)「リーメンシュナイダーの生涯」金沢経済大学経済開発研究所編 『金沢経済大学論集』金沢経済大学経済学会 第21号 2・3合併号 p29

職人遍歴を経て、子ティルマンは 1479～1483 年（18～23 歳）にヴェルツブルグの聖ルカ・ギルド¹⁴に職人として加入する。また少なくともこの年代にヴェルツブルグに戻ってきており、父ティルマンは 1483 年に逝去した。

1485 年(25 歳)、金細工マイスター、エーヴァルト・シュミットの寡婦、アンナと結婚し、リーメンシュナイダーはヴェルツブルグのマイスターとなる。

マイスターになるためには必要条件があり、ヴェルツブルグの「市民権」と、徒弟、職人を受け入れるための「土地」である。アンナ・シュミットと結婚することで、この二つの条件がかなえられた。彼女は 3 人の子供を伴い、2 人の間には娘のゲルトルートを産んでいる。

当時の工房システムは、親方(マイスター)のもとに働く職人、そこで修行する弟子といった徒弟制度が組まれていた。職業的な修行とともに、しつけと扶養が保証されていた弟子は、親方に修行代を払わなければならなかった¹⁵。働く職人の人数は 1 人から 3 人、また他工房からも雇い入れることが可能であった。弟子は 2 人同時に修行させることはまれにしか許されていない。

(2)活動期(1486～1525 年 25～65 歳)

1490 年(30 歳)、ミュンナーシュタット市(Münnerstadt) の参事会と契約を結ぶ。ミュンナーシュタットの《マグダレーナ祭壇》のためである。引き渡しは 1492 年(32 歳)の復活祭後¹⁶の予定であったが、実際はその年の秋である。報酬は 145 グルデンであった¹⁷。グルデンの貨幣価値は、当時ヴェルツブルグの旅館の宿泊代は 3 プフェニヒ、1479 年に 3 食付きの宿賃 15 プフェニヒの記録から、12 プフェニヒ=1 グロッシェン、24 グロッシェ

¹⁴聖ルカ・ギルドとは、ヴェルツブルグにおいて画家、彫刻家、工芸家の職業組合のことであり、同業者の競争を避けることを目的とした、様々な組合の中の 1 つである。

¹⁵イーリス・カルデン・ローゼンフェルト 著(2012) 溝井高志 訳『リーメンシュナイダーとその工房』文理閣

¹⁶復活祭とはイエス・キリストの復活を祝う最古の祭り。イースター。春分の後の満月に続く日曜日がこの祝日となり、年によって変動する。

¹⁷Hartmut Krohm, "Bildwerke des Magdalenen-Alter der Stadtpfarrkirche zu Münnerstadt," in Konrad Zwingman cds., *Tilman Riemenschneider -Frühe werke-*, Regensburg, Pustet Friedrich KG, (1981)p116

ン=1 グルデンと換算して、145 グルデンは3 食付きのこの旅館に1 人なら7 年半以上滞在できる額¹⁸である。

またミュンナーシュタット市との契約の数カ月後、ヴェルツブルグの市議会から聖マリア聖堂入口の《アダム=エヴァ像》の注文を受ける。報酬は100 グルデン、また20 グルデンの割増金を受け取っている。完成は1491~1492 年(31~32 歳)である。

この契約が《マグダレーナ祭壇》の完成が遅れた理由の1 つだろうと考えられる。またもう一つの理由に「リーメンシュナイダーが注文主の意向に反して、自分の意思を押し通そうとしたことであつたらう」¹⁹と推測されている。また「この祭壇は南ドイツで初めての非多彩色祭壇 nicht-polychromer Schnitzaltar」²⁰であるが、「しかしこの単彩色 monochrome Fassung は華やかな色どりや金を使う表現方式に馴れていたミュンナーシュタットの市民には気に入らなかった」²¹ようで、この祭壇は1502 年に当時有名な彫刻家ファイト・シュトース (Veit Stoß,1450-1533,独) が市に滞在したとき、多くの色や金を使って華麗に仕上げ直すことを彼に依頼した。シュトースは1504~1505 年に220 グルデンでこの彩色を行った²²。さらに彩色を受けた祭壇はこれだけでなく、現在、ハイデルベルク (Heidelberg) 市のプファルツ選帝侯博物館(Kurpfälzisches Museum)に収蔵されている、《十二使徒祭壇》も2 度彩色されている。これらの原像は同時代の聖母子の顕微鏡調査、化学調査によると「酸化鉄、炭酸鉛、木炭粒 ワニス²³」を用いて彩色されていたため、ほぼ同じ物質を用いて彩色していたのではないかと考えられる。

¹⁸松田緝(1987)「リーメンシュナイダーの生涯」 金沢経済大学経済開発研究所編 金沢経済大学論集
金沢経済大学経済学会 第21号 2・3合併号 p34

¹⁹松田緝(1987)「リーメンシュナイダーの生涯」 金沢経済大学経済開発研究所編 金沢経済大学論集
金沢経済大学経済学会 第21号 2・3合併号 p35

²⁰松田緝(1987)「リーメンシュナイダーの生涯」 金沢経済大学経済開発研究所編 金沢経済大学論集
金沢経済大学経済学会 第21号 2・3合併号 p35

²¹松田緝(1987)「リーメンシュナイダーの生涯」 金沢経済大学経済開発研究所編 金沢経済大学論集
金沢経済大学経済学会 第21号 2・3合併号 p35

²²松田緝(1987)「リーメンシュナイダーの生涯」 金沢経済大学経済開発研究所編 金沢経済大学論集
金沢経済大学経済学会 第21号 2・3合併号 p35

²³Claudia Lichte (2004) *A Newly Discovered Virgin and Child in Würzburg Tilman*

Riemenschneider c.1460-1531 New Haven and London, Yale university Press.

1495年(35歳)アンナが逝去する。その約2年後、アンナ・ラポルトと再婚する。彼女との結婚によって、彼は土地家屋を手に入れることになる。また3人の息子(ヨルク・ハンス・バルトロモイス)と1人の娘が生まれた。長子は後に工房の後継者となり、二男は僧侶、末の子は金細工師になった。

1499年、バンベルグの皇帝夫妻であった、ハインリッヒ3世と王妃クニグンデの墓碑と、ローテンブルグ・聖ヤコブ教会の《聖血祭壇》の制作依頼が舞い込む。またこの年にヴェルツブルグ領主司教ルドルフ・フォン・シェーンベルクの墓碑が完成し、今でもヴェルツブルグの聖キリアン大聖堂に、歴代の司教とともに安置してある。引き渡しは1年遅れ、報酬は250グルデンであった。この作品は赤大理石を材料としている。バンベルグの皇帝夫妻の墓碑は、現在バンベルグ大聖堂に安置されている。制作にはおよそ14年の歳月がかけられ、1513年に献納された。またローテンブルグの聖血祭壇は1505年に納められた。この作品も単彩色であり、聖遺物祭壇である。

1500年前後に多くの作品が制作され、ほぼこの年代に集中している。このときには工房に少なくとも14人²⁴の職人を雇い入れていた。しかし通常、工房には「マイスターが1人か3人まで職人を雇い入れることが許されていたことが一致して確認される」²⁵が他のすべてのマイスターが共同で働く職人の必要数を満たしている場合、さらに工房からの受け入れがないために職人に仕事がないというような場合には、多くの職人を雇い入れても良いという例外的な取り決めが認められていた。

リーメンシュナイダーの生きた時代、その司教都市ヴェルツブルグでは、彼の工房以外には、それぞれ1つないし2つの彫刻家あるいは彫塑家の工房しか確認されていない²⁶た

²⁴イーリス・カルデン・ローゼンフェルト(2012) 溝井高志訳『リーメンシュナイダーとその工房』 文理閣 2012 p.21. 原書 Iris Kalden Rosenfeld(2011) *Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt*, Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, Königstein im Taunus, Königstein.

²⁵ イーリス・カルデン・ローゼンフェルト(2012) 溝井高志 訳『リーメンシュナイダーとその工房』 文理閣 p.21.

²⁶ イーリス・カルデン・ローゼンフェルト(2012) 溝井高志 訳『リーメンシュナイダーとその工房』

め彼の工房に出入りする職人も多く、そのため多くの作品が制作できたと推測できる。

多くの職人を抱える親方として成功したリーメンシュナイダーは、1504年(44歳)、市の参事会員に任命される。以降1509年(49歳)に上部参事会の一員になり、1514年(54歳)、1518年(58歳)と3選した。1520年には市長として選出され、市政に約20年携わることとなった。その間に2人目の妻、アンナ・ラポルト(46～47歳)が1506～1507年に逝去した。その2年後の1508年(48歳)リーメンシュナイダーは3人目の妻、鍛冶職人の未亡人であったマルガレーテ・ブルツバッハを迎える。この結婚生活の間(1508～1520年)の間に、さらに大きな家と地所に移り住んだ²⁷とある。さらに市長に選出された1520年(60歳)には、4番目の妻、マルガレーテを迎える。彼女に関しては、3番目の妻と同じ名前という以外に、土地所有に関する記録は残されていない。

1505年にミュンナーシュタットにあるヘルゴット教会に《昇天のマリア祭壇》が完成する。この祭壇は主祭壇ではなく、脇祭壇、あるいは副祭壇として制作されたものである。また前述したローテンブルグ(Rothenburg ob der Tauber)の聖ヤコブ教会の《聖血祭壇》も主祭壇ではない。

1519～1523年(59～63歳)、マイドブロン(Maidbron)にある聖アフロ教会に《嘆きの群像》が完成する。この祭壇は砂岩で制作されており、またリーメンシュナイダー作品の現存するものの中では最後の作品となる。

(3)農民戦争(1525～1531年 65～71歳)

1525年(65歳)に農民戦争が勃発する。農民戦争とは、カール5世即位後に間もなく行われた戦争である。1524年にシューバーベン地方の修道院の農民反乱が火種であり、その後チロル地方、テューリンゲン、ザクセンと広がっていった。当初、荘園制に対する農民

文理閣 p21.

²⁷ イーリス・カルデン・ローゼンフェルト(2012) 溝井高志 訳『リーメンシュナイダーとその工房』
文理閣 p18

の反乱であったが、宗教改革運動から自らの正当性を弁証した点に特徴があり、ドイツ国内の 2/3 を巻き込む大きな戦争となった。

この戦争は農民側が敗戦し終了した。リーメンシュナイダーは農民側についたための反乱首謀者、あるいは領主司教の市の責任者への懲罰として逮捕され、参事会から追放された。当初、市庁舎の仮獄舎に捕えられ、その後、マリエンベルク城塞に 80 日幽閉され釈放された。リーメンシュナイダーは拷問として両手を折られたとあるが、本当に折られたのかは不明である。また死刑にならなかったのは、ある諸侯がリーメンシュナイダーの芸術を惜しむあまり、寛大な処置を願い、死をまぬがれたという²⁸。

農民戦争によって、福音派にとって教会の絵画、彫刻、祭壇、聖遺物などは全くの不用のものとなり、農民暴動は多くの祭壇や美術品を破壊し、焼却した。また破壊しないまでも、隅に片付け、白布でかくして倉庫に置いておくことも恐らく続いたであろう。すなわち祭壇制作の仕事は減少し、彫刻家たちは石棺彫刻や墓碑制作にて生活をしていた。

釈放後から逝去までの 6 年間、リーメンシュナイダーは作品を残していない。唯一文書で確認できるのはキッツィンゲン(Kitzingen)の女子修道院からの注文であり、修理の注文か、やりかけの祭壇を完成させたのかは不明である。

1531 年 7 月 7 日(71 歳)、リーメンシュナイダーは逝去する。ティルマンの息子ヨルクが、マイン産の砂岩に父の姿を刻んだ墓標が 1822 年発見される。

2.1.2 開閉扉式(展開式)祭壇の構造 (図 9)

本論ではリーメンシュナイダーの彫刻を扱っている。その彫刻は祭壇の一部であり、祭壇の構成要素である。したがって本文中に祭壇構成を示す用語を使用したため、この項を記した。以下に祭壇の構造、名称に関して図示する。(図 9) またリーメンシュナイダーが南ドイツで初めて非彩色祭壇を使用したことから、この用語についても説明を加える。

²⁸ 植田重雄(1997)『リーメンシュナイダーの世界』恒文社 1997 p39

・ **Gesprenge**(ゲシュプレング) 搭状装飾。小尖塔を中心とした装飾。植物モチーフが多く取り入れられる。

・ **Schrein**(シュライン) 厨子、聖龕。祭壇の中心。中でも主要な聖人像は金箔、金泥を用い表現される。

・ **Flügel Feiertagsseit**(フリューゲル) 翼扉 開翼側

・ **flügel Werktagsseite**(フリューゲル) 翼扉 閉翼側

※フリューゲルは平日は閉じられ、日曜、祝日、祭日に開けられる。閉じられた側を「週日の側(Werktagsseite)」開けられた側を「日曜の側 (sonntagsseite)」と称する。また15世紀以降になると、扉を2対に増やしたものもあった。これは祝祭日のみ開扉され、この2対の扉が開いた状態を「祝祭日の側 (Feiertagsseit)」と称する。

1対の場合、「祝祭日の側」「日曜の側」の区別が無いので、厨子内は金色、左右の翼扉は極彩色である。2対の場合、「祝祭日の側」は金色、「日曜の側」は極彩色であり、また「週日の側」は「日曜の側」「祝祭日の側」に比較して彩色を抑えて描かれる事が通常であった。

・ **Predella** (プレデルラ) シュラインの下にある飾り台。彫像、レリーフを収めた翼扉付きの厨子、あるいは絵画パネルにより装飾される。どちらでもない場合は、飾り格子により装飾される。

・ **Altartisch**(アルターティッシュ) 祭壇。祭台。

木彫祭壇は、1人の彫刻家が作成したものではなく、指物師、彫刻家、画家、彩色画家、が弟子たちの協力を得て、数年から十年のあまりの間携わらなくてはならない²⁹。これは19世紀の「作者の真筆」に最大の価値を認める芸術概念に従って、「総合芸術」と規定している。

開閉翼扉式祭壇は通常、平日には閉じられ、日曜、祝日、特別な日に開けられる。その

²⁹ 田辺幹之介監修(1994)『聖なるかたち 後期ゴシックの木彫と板絵』展カタログ 国立西洋美術館/愛知県美術館/朝日新聞 p182

ため閉翼側、開翼側両方に装飾が施される。彩色は金箔、銀箔、極彩色、型押しである。

しかし、リーメンシュナイダーの祭壇には、つぎに述べるような特徴がみられる。

- 1) 漆箔を含む極彩色の仕上げではなく、膠、油、酸化鉄などを混合した淡褐色あるいは褐色透明なワニスによる仕上げがなされた単彩色の祭壇である。
- 2) シュライン奥壁に現実の窓を模した開口部が設けられている。
- 3) シュライン、フリーゲル内側、プレデルラ、ゲシュプリングの各図像が、ローテンブルグの祭壇では「キリスト受難伝」、クレークリンゲンの祭壇では「聖母マリア伝」の主題によってほぼ統一されている。特にクレークリンゲンのそれは、「聖母被昇天」の主題にふさわしく上昇線を強調する構成で、シュラインとゲシュプリングは視覚的にも緊密な統一感を与えている。
- 4) フリーゲルの外側、すなわち祭壇を閉じたときに表となる側には装飾がなされていない。

以上の4つの条件が当てはまるのは、この二基以外、例をみない³⁰。

リーメンシュナイダーは文献資料に残る限り、南ドイツで初めて非彩色祭壇を作製した。よって彩色の程度により、以下の2つに分類できる。

・ **Monochromy(モノクロミー)** 単彩色 像の一部のみ彩色を加えたもの。またワニスを塗布した状態も単彩色である。

・ **Polychromy(ポリクロミー)** 彩色 像全体、もしくは広範囲を極彩色で彩られたもの。
この2つの呼び方は、職人的技術を指すものではなく、彫刻や絵画の彩色状態を表す。またモノクロミーとポリクロミーは対立するものではない。ポリクロミーはワニスが全体に塗られている事から、「単色の彩色が施された」ものや、顔の一部に彩色の施されたもの、衣服を除いた肌部分に彩色を施したものがあり、様々な状態がある。実際にはこれらも含みモノクローム祭壇と呼んでいるわけだが、このように「モノクローム」の

³⁰薩摩雅登(1986)「ティルマン・リーメンシュナイダーの木彫祭壇・1 (マリア・マグダレーナ祭壇) をめぐって」早稲田大学美術史学会 『美術史研究』24号 p 33

現われ方には、様々な段階やニュアンスの違いが含まれるのである³¹。

2.2 モジュールを利用したリーメンシュナイダー作品の特徴

リーメンシュナイダーのモジュールを算出し、デューラー『人体均衡論四書』の第一書の人体図、第二書の人体図、日本人モジュール、ドイツ人モジュールとの比較を行う。比較を行う事で、リーメンシュナイダーの彫像の特徴、構造を探ることが目的である。

(1) アルブレヒト・デューラー『人体均衡論四書』に関して

はじめに『人体均衡論四書』について説明する。初版は初期新高ドイツ語³²で1528年に出版されたものであり、アルブレヒト・デューラー(Albrecht Dürer,1471-1528)の遺著である。この文献は文字通り4書で構成されており、第一書は、タイラー (teiller,分割法)による人体測定法、すなわち分数的に表わされた人体像が記載される。第二書は、メスシュタープ (meßstab,測定棒)、すなわちアルベルティの「エクセンペダシステム」³³に由来する方法により、一層精密な人体測定法が記される。第三書は、人体像に変形、変造を加えるための方法、第四書は、人体像の屈曲の方法と、その位置に関する文言(=運動の表現)となっている。

この『人体均衡論四書』を刊行したデューラーの目的は、「正しい比例なしには完全な人体像などありえないこと」「古代には絵画の理論書が記されたが今日では失われていること」「ドイツの画家は測定の理論や透視図法を知らないのでこれに精通すれば、彼らはその優れた習慣的技術とあいまって理論と実践を一体とし、画家として最高の成果をあげることができること、従って世間の中傷を覚悟の上で人体比例に関するこの書を刊行すること」「ここでは『内側のこと』つまり解剖学については扱わないこと」等、献辞に述べられて

³¹ 岡部由紀子(1998)「ドイツの祭壇彫刻の彩色に関する考察」京都外国語大学機関誌編集委員会 編 『研究論叢』第50号 p 236

³² 初期新高ドイツ語とは、中世で使用されていた中高ドイツ語と、現在使用されている新高ドイツ語の中間に位置するドイツ語である。

³³ レオン・バッティスタ・アルベルティ (Leon Battista Alberti,1404-1472) が1464年に著した『彫刻論』(De statua)にて提唱される「エクセンペダ」(exempeda)という方式に基づいて人体比例の測定がなされていることはすでに19世紀中葉に指摘されている。デューラー『人体均衡論四書』p321

いる。

(2) リーメンシュナイダーのモジュールを算出する為の留意点

リーメンシュナイダーの図版からモジュールを抽出、算出するにあたり以下の事に留意した。

- ① リーメンシュナイダーの作品群には、衣装を纏ったものが多く見られる。そのため基本となるリーメンシュナイダーのモジュール計測の為の彫像は、ミュンヘン・バイエルン博物館収蔵、マグダレーナ祭壇の「マグダラのマリア像」、ヴェルツブルグ・マインフランケン博物館収蔵の「イヴ像」に限定した。
- ② 極力正確な数値を求めるために、3カット以上の図版からモジュールを計測し、その平均値を算出した。また比較を行う上で、上記の二体の像のモジュールをさらに平均化し図面を引く。この二体の像は制作年がほぼ同時期であり、二体の像のモジュールを算出した結果、特筆すべき差異が見られないと判断したためである。
- ③ 計測のための各部位の設定は、ここではデューラー『人体均衡論四書』の第一書を基本とする。『人体均衡論四書』のうち第一書、第二書がデューラーの示した人体比例の計測法であり、第三書、第四書はその変形図法のための方法論であるため割愛する。

2.2.1 デューラー『人体均衡論四書』第一書との比較

2.2.1.1 『人体均衡論四書』第一書に関して

『人体均衡論四書』の第一書に記されている計測法について述べる。この方法を、デューラーはタイラー (teiller, 分割法) と名づけている。これは対象となる人体像の全高を1とし、その半分は2、1/3は3、1/4は4と表記する。以後も同様である。理論上では際限なく、必要に応じて設定することができる。また第一書を通して、最小の単位は80 (=1/80) である。このような尺度の組み合わせにより、正面縦横寸、側面横寸、背面に各部の長さが図示されている。第一書内で図示されている人体像は、男女対の7等身から10等身であり、全5型の10体が記されている。全ての像は頭部の長さを基準に割り切れる比率である。

2.2.1.2 計測に関して(図10,11,12)

まずリーメンシュナイダーのモジュールと、デューラーの著した人体比例を図9、10に提示する。比較を行う上でデューラーの示した数値を、全て百分率にて算出した。

第一書における、人体像の計測の基準となる区分は、「頭頂部」「額」「鼻」「顎」「顎の下端」「のどの凹み」「脇下」「乳頭」「脇腹」「臍」「腰」「腰の下端」「陰部」「臀部下端」「陰部下端」「大腿部の隙間」「内側のふくらはぎ下端」「足の甲の長さ」「外果下端」「足裏」のである。さらに「腕の長さ」は、「のどの凹み」の高さから肩関節を通過して肘までとあるが、肩関節自体の位置は取り上げられていない。「肘」「手関節」「指先」「足の大きさ」があり、各場所の幅、厚さ、およびそれぞれの間の距離について計測が行われている。リーメンシュナイダーのモジュールの各部位を正確に算出するにあたっては、図版利用のため不明瞭な点も多いが、可能な限りこれを踏襲する。

第一書は、7頭身の男女、8頭身の男女、8頭身の対の人体像を一部変更した男女、9頭身の男女、10頭身の男女に関して記載されているが、ここでは8頭身の女を取り上げることにする。

2.2.1.3 正面の縦比率の比較

(1)各モジュールの全高を100としたときの割合比較(表1)

表1は、第一書とリーメンシュナイダーのモジュールの全高を100としたとき、縦方向における、各部位の割合の数値である。

リーメンシュナイダーの人体像において、最も長い個所は「膝中央～足裏」(=脛)であり、それ以降は、「陰部下端～膝中央」(=大腿部)、「頭頂～のどの凹み」(=頭部)「のどの凹み～脇腹」(胸部)(両者は同じ数値である)、「脇腹～陰部下端」(腰部)であり、脛、大腿部、頭部=胸部、腰部の順である。第一書の人体像は、「膝中央～足裏」(=脛)であり、それ以降は、「陰部下端～膝中央」(大腿部)、「のどの凹み～脇腹」(=胸部)、「頭頂～のどの凹み」(=頭部)、「脇腹～陰部下端」(=腰部)であり、脛、大腿部、胸部、頭部、腰部の順である。従って、リーメンシュナイダーの人体像の頭部と胸部が同じ数値を示している点以外に差が見受けられない。

リーメンシュナイダーの人体像から得られた比率によると、「脇腹点～足裏」間までの割合は62.12%、「頭頂部～のどの凹み～脇腹」間は37.96%である。したがって、「頭頂～脇腹」間を1としたときの比率は1:1.63である。第一書の人体は、「頭頂部～のどの凹み～脇腹」間は36.1%、「脇腹～陰部下端～足裏」間は63.7%である。したがって「頭頂～脇腹」間を1としたときの比率は1:1.76である。

また「頭頂部～のどの凹み」間を1としたとき、各部位間の比例は、リーメンシュナイダーの人体像の場合、左から1:1:0.92:1.01:1.33であるのに対し、第一書の人体像は1:1.18:0.84:1.38:1.63である。リーメンシュナイダーの人体像は、あまり長短の起伏が無い。

しかし「陰部下端～足裏」間まではリーメンシュナイダーでは、44.49%、第一書では49.7%と5.21%と大きく異なる。また第一書と比較し、拡大された箇所は「頭頂部～のどの凹み」、「脇腹～陰部下端」間であることが認められる。さらに最も差異の無い箇所は、第一書を基準に-0.64%であった、「のどの凹み～脇腹」間である。

(2)各モジュールの「のどの凹み～脇腹」を100としたとき、「頭頂～のどの凹み」、「脇腹～陰部下端」の割合(表2)

表2は「のどの凹み～脇腹」(=胸部)を基準としたとき、「頭頂～のどの凹み」(=頭部及び頸部)、「脇腹～陰部下端」(=腰部)の長さの割合を示す表である。

リーメンシュナイダーのモジュールは、第一書に比較し、「頭頂部～のどの凹み」、「脇腹～陰部下端」の割合が大きい。

第一書の人体像から算出された数値は、「頭頂部～のどの凹み」、「脇腹～陰部下端」は、0.67%の差異であり、胸部よりやや頭部及び頸部は小さい。しかしリーメンシュナイダーの数値は7.01%の差異が認められ、頭部及び頸部の方が大きい。

(3)各モジュールの「脇腹～足裏」を100としたとき、「脇腹～陰部下端」、「陰部下端～膝中」、「膝中央～足裏」の各部位間による割合(表3)

表3は、「脇腹～足裏」(=腰部分～下半身)の中で、「脇腹～陰部下端」(=腰部)、「陰部下端～膝中央」(=大腿部)、「膝中央～足裏」(=ふくらはぎ及び足)の三要素の占める割合をしめす表である。

表1から、「膝中央～足裏」間の両者の差異は-1.57%である。それゆえ表3においても、両者に差異はほぼついていない。しかし「脇腹～陰部下端」と「陰部下端～膝中央」間の差異が著しい。第一書のモジュールを基準に、「脇腹～陰部下端」までの差異は+6.4%、「陰部下端～膝中央」間の差異は-4.95%である。

「脇腹～陰部下端～膝中央」の合算においては、表1において、リーメンシュナイダーのモジュールは36.79%。第一書の人体像は36.8%と差異がみられず、また表3においても、リーメンシュナイダーのモジュールでの同箇所の合算では59.22%、第一書の人体像は57.77%であった。従って、リーメンシュナイダーのモジュールの方が、陰部下端点の位置が下方に設定されているか、あるいは「陰部下端～大腿部」間の縮小が見られる。

(4)各モジュールの「頭頂～のどの凹み」を100としたとき、「陰部下端～膝中央」、「脇腹～陰部下端」の割合(表4)

表4は「頭頂～のどの凹み」(＝頭部及び頸部)の長さを基準とし、「陰部下端～膝中央」(＝大腿部)、「脇腹～陰部下端」(＝腰部)の割合の比較をした表である。

「頭頂～のどの凹み」に対し、「脇腹～陰部下端」はリーメンシュナイダーの場合、-0.701%の縮小、第一書の人体像は-15.15%であり、「陰部下端～膝中央」ではリーメンシュナイダーのモジュールは+1.05%、第一書の人体像は+38.18%であった。よって、リーメンシュナイダーの人体像は、頭部及び頸部に対して、腰部は長くなり、大腿部は短くなる。

(5)「頭頂～顎下端」を100としたとき、「脇腹～陰部下端」「陰部下端～膝中央」の割合(表5)

表5は「頭頂～顎下端」(＝頭部)を基準とした場合、「脇腹～陰部下端」(＝腰部)「陰部下端～膝中央」(＝大腿部)の割合の比較をした表である。

全高から算出された「頭頂～顎下端」の割合について、リーメンシュナイダーの人体像は13.66%、第一書の人体像は12.50%であった。また「脇腹～陰部下端」ではリーメンシュナイダーは17.63%、第一書は14%である。全高から算出した「頭頂～顎下端」を基準としたとき、「脇腹から陰部下端」の割合は、リーメンシュナイダーの人体像は+29.06%、第一書の人体像は+12.00%である。「陰部下端～膝中央」間においては、リーメンシュナイダーの人体像は+40.26%に対し、第一書の人体像は+82.4%である。よって、「頭頂～顎の下端」を基準とした場合、リーメンシュナイダーの人体像は、第一書の人体像と比較して、「脇腹～陰部下端」間は長く、「陰部下端～膝中央」までは短くなっている。また「陰部下端～膝中央」(＝大腿部)：「脇腹～陰部下端」(腰部)、リーメンシュナイダーの人体像の場合、1：1.086に対し、第一書の人体像は、1：1.628である。

(6) 「のどの凹み～脇腹～陰部下端」と「陰部下端～膝中央～足裏」の比率(表 1)

「のどの凹み～脇腹～陰部下端(=体幹部)」と「陰部下端～膝中央～足裏(=脚の長さ)」を比較する。表 1 から、リーメンシュナイダーの人体像の体幹部は 36.59%(18.96%+17.63%)、第一書の人体像の体幹部は 33.6%(19.6%+14%)である。また脚の長さは、リーメンシュナイダーの人体像は 44.49%(19.16%+25.33%)、第一書の人体像は 49.7%(22.8%+26.9%)である。ここで体幹部を 1 とした場合の比率は、リーメンシュナイダーの人体像は、1 : 1.21、第一書の人体像は 1 : 1.47 となる。

さらに体幹部に「頭頂～のどの凹み」を合算し、脚の長さとの比率を求める。合算後の数値は、リーメンシュナイダーの人体像は 55.55%(36.59%+18.96%)、第一書の人体像は 50.1%(33.6%+16.5%)が「頭頂～陰部下端」の割合になる。脚の長さを 1 とした場合の比率は、1 : 1.24、第一書の人体像は 1 : 1.01 である。さらに、「頭頂～陰部下端」を 1 とした場合、リーメンシュナイダーの人体像の比率は 1 : 0.80、第一書の人体像は 1 : 0.99 である。第一書の人体像は、脚の長さがほぼ半分に対し、リーメンシュナイダーの人体は「頭頂～陰部下端」間の約 8 割である。

さらに臍位置を中心に、「頭頂～臍」:「臍～足裏」までの比例を求める。しかしリーメンシュナイダーの人体像における臍位置は、非常に不明瞭である。「イヴ」像は表面の削れが見られ、「マグダレーナ」像は、体表が毛におおわれた表現により臍位置が隠されている。よって臍位置は、「イヴ」像の正中線と、削れた部位が合致する箇所に設定した。全高を 100 としたとき、「脇腹～臍」間の長さは、リーメンシュナイダーのモジュールでは 4.00%、第一書の人体像では 2.50%である。よって「頭頂～臍」は、リーメンシュナイダーの人体像では 41.92%(18.96%+18.96%+4%)、第一書の人体像では 38.60%(16.5%+19.6%+2.50%)である。よって「臍～足裏」間は、リーメンシュナイダーは 58.08%、第一書の人体像は 61.40%である。「頭頂～臍」間を 1 とした場合の比例は、リーメンシュナイダーの人体像は 1 : 1.3、第一書の人体像は 1 : 1.59 である。

(7)各モジュールの「頭頂～のどの凹み」を 100 としたとき、「頭頂～顎の下端」「額～顎の下端」の割合(表 6)

表 6 は「頭頂～のどの凹み」を基準にし、「頭頂～顎の下端」(＝頭部)「額～顎の下端」(顔部)の比率を示した表である。

「頭頂～顎下端」、「顎下端～額」は、リーメンシュナイダーの人体像の数値の方が大きい。よって、「頭頂～のどの凹み」での頸部の割合は、第一書の人体像の方が長い。リーメンシュナイダーの人体像は、「頭頂～顎下端」は 77.32%、「顎下端～のどの凹み」は 22.63% になる。第一書の人体像は「頭頂～顎下端」は 75.03%、「顎下端～のどの凹み」は 24.97% になる。よって「顎下端～のどの凹み」(＝頸部)：「頭頂～顎下端」(＝頭部)の比率は、リーメンシュナイダーでは 1：3.41、第一書は 1:3.00 になる。また「顎下端～のどの凹み」(＝頸部)：「額～顎下端」(＝顔部)の比率はリーメンシュナイダーでは、1：2.99、第一書では 1：2.4 となる。従って、第一書の頸部：頭部の比率は、リーメンシュナイダーの頸部：顔部に相当する。

(8)各モジュールの「のどの凹み～脇腹」を 100 としたときの、「肩肉の高さ～脇腹」「のどの凹み～脇下」「のどの凹み～乳頭」「のどの凹み～胸下」の割合 (表 7)

表 7 は、「のどの凹み～脇腹」(＝胸部)を基準とし、「肩肉の高さ～脇腹」「のどの凹み～脇下」「のどの凹み～乳頭」「のどの凹み～胸下」の、胸部内の各ポイントの長さの比率を示した表である。

「肩肉の高さ」の設定は、第一書には指定されていないため、「人体均衡論四書」の第二書を参考に設定した。「肩肉の高さ」、「脇下」は第一書より、リーメンシュナイダーの方が数値が大きいが、「乳頭」「胸下」は第一書の人体像の方が大きくなっている。よって脇下から胸下までは小さく造形されており、乳房が小さく造られていることが分かる。また胸下～脇腹まではリーメンシュナイダーの方が長い。

「顎下～のどの凹み」間は先述したとおり、リーメンシュナイダーの方が短い。しかし

「肩肉の高さ」はリーメンシュナイダーの方が高い。よって頸部から肩にかけて、大きく差が出ていることが分かる。

(9)各モジュールの「脇腹～陰部下端」間を 100 としたときの「脇腹～臍」「脇腹～腰下端」「脇腹～陰部下端」の各部位の割合(表 8)

表 8 は「脇腹～陰部下端」(=腰部)を基準とし、腰部内の各ポイント間の割合を求めたものである。

リーメンシュナイダーのモジュールでは、臍位置はやや下方に移動している。腰下端点は 10.1%上方にある。よって臍から腰下端までの距離が短い。

(10)腕の長さに関して(表 9)

次に腕の長さに関して述べる。『人体均衡論四書』の第一書には、「腕の長さ」は、「のどの凹み」の高さから肩関節を通過して肘まで³⁴とあり、肩関節自体の位置は取り上げられていない。よってこの方法を踏襲するが、この位置は便宜上肩関節と表記する。

「肩関節～指先」の全長は、リーメンシュナイダーの人体像は 46.15%、第一書は 45.00% である。腕の全長は、リーメンシュナイダーの場合、「頭頂～脇腹」(18.96%+18.96%) +8.23%、「頭頂～臍」(18.96%+18.96%+4%)+4.23%に相当する。第一書の場合は「頭頂～脇腹」+8.9%、「頭頂～臍」+6.4%に相当する。

また、のどの凹みを起点に腕の全長を比較すると、リーメンシュナイダーの場合は、「陰部下端」より 9.56%下方に指先がくる。「陰部下端～膝中央」間は 19.16%であるため、「陰部下端～膝中央」間の半分に位置する。第一書の人体像の場合、「陰部下端」より 11.4%下方に指先がくる。「陰部下端～膝中央」間は 22.8%であるため、「陰部下端～膝中央」間の上から約 2/5 付近に位置する。腕の長さ自体は 1.15%の違いであるが、体幹部とあわせ

³⁴ デューラー『「人体均衡論四書」注解』中央公論出版 p9

てみたとき腕が長く見えるのはリーメンシュナイダーの人体像のほうである。

2.2.1.4 正面横幅比率の比較(表 10)

表 10 は全高を 100 としたときの正面横寸の割合を算出したものである。

デューラーの記した人体比例と比較すると、正面横幅において、脇腹点から足裏まで、陰部分割点を除き、大きな差異は無い。特に臍点においては数値が同じであった。肩の高さ点においては、リーメンシュナイダーに低い数値が認められる。また「のどの凹み」間は第一書の人体像に低い数値が認められる。しかし第一書の、「のどの凹み」間と、「肩肉の高さ」間は同一箇所にあるが、リーメンシュナイダーの人体像の、「肩の高さ」点は「のどの凹み」点よりも高い位置にある。すなわちリーメンシュナイダーのモジュールにおける「のどの凹み」間は肩の輪郭まで包括している。さらに 2% の差である事を考慮すると、リーメンシュナイダーのモジュールにおける肩のスケールは著しく小さい。

2.2.1.5 側面の横幅比率の比較(表 11)

側面横幅に関しては、リーメンシュナイダーの人体像の方が、全体的に数値が小さい。リーメンシュナイダーの人体像の頭部の数値は、頭髪含みである。よって頭部は、第一書に比較して薄い事が分かる。第一書の「腰下端」では突出した数値を算出したが、これは臀部の位置関係の影響と考えられる。また「足の甲の高さ」から「足」までの足全体と「顎下頸部」においては、リーメンシュナイダーのモジュールの数値が大きくなっている。足に関しては、構造体としての強度を保つためか、造形的な意図かは判然としないため、考察の余地がある。また「顎下頸部」に関しては頭髪含みの数値であり、また肩周りにデフォルメが集中していると考えられるため、第一書より大きく数値がでたと考えられる。

2.2.2 デューラー『人体均衡論四書』第二書との比較(図 11,13,14)

次に『人体均衡論四書』の第二書と比較する。

第二書に記されている測定方法は、測定棒を用いる方法である。デューラーの指示によると、4本の測定棒を用いなければならない。測定対象の全高の1/6、次にその棒を10分割したもの(全高の1/60)、それを10分割したもの(全高の1/600)、さらに3分割したもの(全高の1/1800)の以上である。百分率にて算出した。仮に180cmの人間を測定する場合、30cm、3cm、3mm、1mmとなる。これらの棒を用い、各部位間の測定を行い、必要な本数を記録していく。

第二書においては「頭頂部」「後頭部のつむじ」「額」「鼻・眼・耳」「口・顎」「顎の下端」「肩肉の高さ」「のどの凹み」「肩関節」「前の脇下」「後ろの脇下」「乳頭」「胸下」「脇腹」「臍」「腰の下端」「腹の下端」「陰部」「臀部の下端」「両大腿部のすきま」「膝上」「膝中央」「膝下」「外側のふくらはぎ下端」「内側のふくらはぎ下端」「足の甲」「外果」「足裏」であり、第一書では扱われなかった肩関節が見受けられ、のどの凹みの高さ～肩関節間の長さも規定されている。しかし図版からは測定し得ない箇所も発生しているため、可能な限りこの区分箇所を踏襲した。

第二書における人体像は男女対にて、8型の人体像が示される。2型の男性像は正方形に内接する人間をとって図示されている。しかし、それと対をなす女性像はそう描かれていない。さらに第4型、第6型、第7型は男女ともに、臍点にコンパスの針を指し、正円を描いた場合、弧に内接するよう人体像が描かれる。第2型は「7等身に少し満たない男女像」、第4型は「ほぼ8等身」、第6型は「7等身より少し長い男女像」、第7型は「ほぼ8等身」である。ここでは比較的頭身が低く描かれている、2型の女性像を抜粋し比較を行う。

2.2.2.1 正面縦寸の比較

(1)全高を 100 としたときの各部割合の比率(表 12)

表 12 は第二書の人体像とリーメンシュナイダーの人体像の全高を基準に、「頭頂～のどの凹み」「のどの凹み～脇腹」「脇腹～陰部下端」「陰部下端～膝中央」「膝中央～足裏」の 5 区分の割合を示した表である。

リーメンシュナイダーの人体像において、最も長い部位は「膝中央～足裏」(=脛)であり、それ以降は、「陰部下端～膝中央」(=大腿部)、「頭頂～のどの凹み」(=頭部)「のどの凹み～脇腹」(=胸部)(両者は同じ数値である)、「脇腹～陰部下端」(腰部)である。第二書の人体像において、最も長い部位は「膝中央～足裏」(=脛)、次いで「頭頂～のどの凹み」(=頭部)、「のどの凹み～脇腹」(=胸部)、「陰部下端～膝中央」(=大腿部)、「脇腹～陰部下端」(腰部)となっており、各部位間の順番が異なる。

また「頭頂～脇腹」と「脇腹～足裏」の比率は、リーメンシュナイダーの人体像は、第一書の項で算出した通り、おおよそ 1 : 1.63 であり、第二書の人体像は 1 : 1.54 である。(頭頂～脇腹の合算は 39.296%、脇腹～足裏までの合算は 60.60%) 第一書の人体像より、第二書の人体像の方が各部位間の数値は比較的近い。

全高を臍点で二分割し、「頭頂～臍」間、「臍～足裏」間の比率を求める。

リーメンシュナイダーの人体像の、「頭頂～臍」は 41.92%、「臍～足裏」は 58.08%である。第二書の「頭頂～臍」間は 42.45%、「臍～足裏」間は 57.45%である。「頭頂～臍」間を 1 とした場合の比例は、リーメンシュナイダーの人体像は 1 : 1.38、第二書の人体像は 1 : 1.35 である。

「頭部～のどの凹み」間を 1 としたときの各部位間の比率は、リーメンシュナイダーの人体像の場合、左から 1 : 1 : 0.92 : 1.01 : 1.33 であるのに対し、第二書の人体像は 1 : 0.96 : 0.83 : 0.92 : 1.27 である。

「のどの凹み～陰部下端」と「陰部下端～足裏」までの比率を求める。「のどの凹み～陰部下端」の数値は、リーメンシュナイダーの人体像は 36.59%(18.96%+17.63%)、第二

書の人体像は 35.97%(19.31%+16.66%)である。「陰部下端～足裏」間はリーメンシュナイダーの場合、44.49%(19.16%+25.33%)、第二書は 43.93%(18.48%+25.45%)である。

「のどのへこみ～陰部下端」を 1 とした場合の比率はリーメンシュナイダーの人体像は 1:1.21、第二書の人体像は 1:1.22 と両者とも差異が見られない。

(2) 「のどの凹みから脇腹」を 100 としたときの各部位間の割合(表 13)

表 13 は各モジュールの「のどの凹み～脇腹」(=胸部)を基準とし、胸部内の各ポイント間の割合を示した表である。

リーメンシュナイダーのモジュールでは「のどの凹み～胸の高さ」、「のどの凹み～腋下」に大きい数値が見られ、「のどの凹み～乳頭」、「のどの凹み～胸下」においては小さい数値が見られた。

「のどの凹み～腋下」と「のどの凹み～乳頭」の数値差は、リーメンシュナイダーの場合 4.95%、第二書の場合は 22.34%と著しく異なる。従って、脇の位置が非常に乳頭と近く、ほぼ同一箇所にある。さらに「のどの凹み～胸下」の各数値を比較すると、第二書の乳房は、リーメンシュナイダーのものより下に付いているように読み取れるが、「顎下端～脇腹」を考慮すると、両者とも同じ位置についている。

よってリーメンシュナイダーで特徴的なのは、腋を含めた乳房の位置である。

(3) 「脇腹～陰部下端」を 100 としたときの各部位間の割合(表 14)

表 14 は「脇腹～陰部下端」(=腰部)を基準とし、腰部内の各ポイント間の割合を示した表である。

各部位間の数値ははすべてリーメンシュナイダーの人体像の方が大きい。下に向かうにつれ、数値の開きが低いことから、各部位は下方に下げられていることが分かる。従って腹部が第二書に比較して長くされている。

(4)「脇腹～足裏」間を100としたときの各部位間の比率(表15)

表15は「脇腹～足裏」(=腰部+足)を基準とし、「脇腹～足裏」内に含まれる各ポイント間の割合を示した表である。

グラフから、第二書の各数値を基準に、リーメンシュナイダーの数値は「脇腹～陰部下端」は、+0.93%、「陰部下端～膝中央」は-0.33%、「膝中央～足裏」は、-1.25%であった。よってリーメンシュナイダーの腰部はこの範囲では、大きい、もしくは脚が短く造形されている。またこの範囲の「脇腹～陰部下端」間を1としたときの比率は、リーメンシュナイダーは1:1.08:1.43、第二書は1:1.10:1.52である。

(5)腕の長さに関して(表12,16及び図12)

表16は全高を基準としたときの、腕の全長及び各部位間の割合を示したものである。また、『人体均衡論四書』の二書によると、第一書とは異なり、肩関節の位置が明記されている。このためこの方法を踏襲する。

第二書の人体像の「肩関節～肘」は16.66%、「肘～手関節」は12.61%、「手関節～指先」は9.99%である。リーメンシュナイダーの人体像は、「肩関節～肘」間は19.66%「肘～手関節」は14.83%、「手関節～指先」は11.66%である

腕の全長は、リーメンシュナイダーの人体像は46.15%、第二書は39.26%である。腕の全長は、リーメンシュナイダーの場合、「頭頂～脇腹(37.92%)」+8.23%、「頭頂～臍(41.92%)」+4.23%に相当する。第二書は「頭頂～脇腹(39.296%)」+0.036%、「頭頂～臍(42.45%)」-3.19%に相当する。従って第二書と比較し、リーメンシュナイダーの人体像は腕が非常に長く造形されている。

「のどの凹み～陰部下端」との比較では、リーメンシュナイダーの人体像は、「のどの凹み～陰部下端(36.59%)」+9.56%である。「陰部下端～膝中央」は19.16%であるため、「陰部下端～膝中央」間の半分に位置する。第二書の人体像は、「のどの凹み～陰部下端(35.976%)」-3.28%に位置する。「陰部下端～膝中央」は18.486%であるため、「陰部下

端～膝中央」間の上から約 1/5 付近に位置する。

2.2.2.2 正面横寸の比較(表 17,18)

表 17 は全高を基準とし、正面横幅の各部位の割合を示した表である。表 18 は脇腹を基準としたときの各部位の割合を示した表である。表の※印は、表 18 においてリーメンシュナイダーの方が大きい数値を示したものに付ける。

全体的にリーメンシュナイダーの人体像は、第一書同様、第二書の人体像の数値より低く算出された。中でも「脇腹」「胸下」「腋点」の差は少ないが、「のどの凹み」「肩の高さ」「臍」「腰下端」「陰部分割」に顕著な差が見られ、「のどの凹み」は、第二書では 20.31% であり、リーメンシュナイダーの人体像の「のどの凹み」16.66% である。また「肩の高さ」は第二書では 16.99% に対し、リーメンシュナイダーでは 12.00% である。脇腹の各数値を基準に「のどの凹み」「肩の高さ」の割合を算出すると、「のどの凹み」においてリーメンシュナイダーは 113.6%、第二書では 131.6% である。「肩の高さ」においてリーメンシュナイダーは 81.8%、第二書では 110.1% である。さらに「脇腹」の各数値を基準に「臍」「腰下端」「陰部分割」の割合を算出すると、「臍」においてリーメンシュナイダーでは 122.7%、第二書では 135.9%、「腰下端」においてリーメンシュナイダーでは 136.4%、第二書では 151.0%、「陰部分割」ではリーメンシュナイダーでは 115.9%、第二書では 148.8% である。

また棒グラフの比較において起伏の少ない個所であった「腋」「胸下」「乳頭」「眉毛」「鼻上」についても、「脇腹」の各数値を基準に割合を算出する。「腋」についてリーメンシュナイダーは、97.7%、第二書では 96.8%、「胸下」についてリーメンシュナイダーでは 104.4%、第二書では 106.4%、「乳頭」についてリーメンシュナイダーでは 68.21%、第二書では 79.4%、「眉毛上」についてリーメンシュナイダーでは 68.2%、第二書では 64.5% である。「鼻上」についてリーメンシュナイダーでは 53.4%、第二書では 52.6% であった。

脇腹を基準にしても、リーメンシュナイダーの人体像は全体的に細身であり、起伏が少

ない。数値の落差が大きいのは、「のどの凹み」「乳頭」である。「のどの凹み」は肩部分の輪郭が影響する。従って、胸部の上部、主に肩の位置関係にデフォルメを施していることが分かる。

2.2.2.3 側面横寸の比較(表 19,20)

表 19 は、全高を基準とし、側面横幅の各部の割合を示した表である。またマグダレーナ像の横位置図版が確保し得なかったため、イヴ像の比較のみ行う。またリーメンシュナイダーの数値での「額」から「顎下端」までは頭髪含みの数値である。

グラフ全体から、リーメンシュナイダーの人体像は第二書の人体像より、上半身に特徴があることが見て取れ、また全体的に薄い造形であることが分かる。また特に差の見られない箇所は「脇腹」「臍」であり、その差は0.5%以下である。

第二書との比較において、リーメンシュナイダーの人体像で極端に薄い箇所は「額」「肩の高さ」「腋」「乳頭」「胸下」「腰下端」の6ヶ所である。「脇腹」を基準に先の6ヶ所と「臍」「陰部下端」の割合を算出する。(表 20 参照) 表 20 から、第二書の体幹部では、脇腹が最も薄く設定されているのに対し、リーメンシュナイダーの横輪郭は、「腰下端」付近に輪郭のトップをもち、紡錘形を描く。

2.2.3 20代ドイツ人女性から採寸したモジュール表との比較(図 11,15,16,17,18)

図 14,15 は以下の方法、手順によって採寸された。

- ①モデルから直接採寸を行う。仕様器具はノギス、内パス、1m 直線定規である。
- ②写真による記録は腰の中心にレンズ位置を設定し、遠近などによる大きな歪みがでないよう留意した。また比較のため、設置面にレンズ位置を合わせた画像データも採取した。
- ③その計測された数値から輪郭線の設定を行う。また画像データを用いてモジュールの正確性を図る。
- ④直接採寸した数値と画像データから算出された数値を照らし合わせ、一致がみられない場合には画像データから算出された数値を優先させた。

2.2.3.1 正面縦寸の比較

(1)全高を 100 としたときの各部の割合(表 21)

表 21 は全高を基準とし、各部の割合を示した表である。

両モジュールの、各部位間の長短の順番は異なる。リーメンシュナイダーのモジュールは「膝中央～足裏(=脛部)」「陰部下端～膝中央(=大腿部)」「頭頂部～のどのへこみ(=頭部)」「のどの凹み～脇腹(=胸部)」「脇腹～陰部下端(=腰部)」の順である。ドイツ人モジュールは「膝中央～足裏(=脛部)」「陰部下端～膝中央(=大腿部)」「のどの凹み～脇腹(=胸部)」「脇腹～陰部下端(=腰部)」「頭頂～のどのへこみ(=頭部)」の順である。

ドイツ人モジュールの、「頭頂～のどの凹み」は 17.93%である。これはほぼ「のどの凹み～脇腹」「脇腹～陰部下端」との誤差は 0.07%であり、ほぼ同じといっても差し支えない。

「頭頂～のどの凹み」を 1 としたとき、各部位間の割合は、リーメンシュナイダーのモジュールは 1 : 1 : 0.92 : 1.01 : 1.33(頭部及び頸部 ; 胸部 : 腰部 : 大腿部 : 脛部)である。ドイツ人モジュールは、1 : 1.00 : 1.00 : 1.05 : 1.49 である。「膝中央～足裏」間に低い数値を示すが、その他の部位間に顕著な差は見られない。

脇腹点を境にした、全高を 2 分割した際の各部位間の比較をする。ドイツ人モジュールは「頭頂～脇腹」は 35.93%(17.93%+18.00%)、「脇腹から足裏」間は 63.83%(18%+19%+26.83%)である。リーメンシュナイダーの人体像は「頭頂～脇腹」は 37.92%(18.96%+18.96%)、「脇腹～足裏」間は 62.12%(17.63%+19.16%+25.33%)である。「頭頂～脇腹」間を 1 としたとき、ドイツ人モジュールは、1 : 1.77、リーメンシュナイダーの人体像は、1 : 1.63 である。

のどの凹み～脇腹と脇腹～陰部下端の合算は、ドイツ人モジュールは 36%、リーメンシュナイダーの人体像は 36.59%とほぼ同じである。ドイツ人モジュールの「のどの凹み点～脇腹」間は 18.00%、リーメンシュナイダーの人体像は 18.96%となっている。また「脇腹～陰部下端」間まではドイツ人モジュールは 18%、リーメンシュナイダーの人体像は 17.63%となった。「のどの凹み～陰部下端」(体幹部)において、脇腹の位置を算出すると、「のどの凹み～脇腹」間を 1 としたときの比率は、ドイツ人モジュールは 1 : 1、リーメンシュナイダーの人体像は 1 : 0.92 であった。そのため、脇腹位置はドイツ人モジュールに比較し、下位置にあることが分かる。

(2) 「頭頂～のどの凹み」を 100 としたときの各部位の割合(表 22)

表 22 は「頭頂～のどのへこみ」を基準としたときの、各部位の割合を示した表である。

ドイツ人モジュールの等身は 7.5 等身³⁵であり、リーメンシュナイダーの人体像は 7 等身³⁶ある。また「頭頂～のどの凹み」を 1 としたとき、「頭頂～顎下端」(=頭部)、「顎下端～のどの凹み」(=頸部)の比率は、リーメンシュナイダーは 1 : 0.746 : 0.252、ドイツ人モジュールは 1 : 0.749 : 0.250 であり、ほぼ同じである。

³⁵ $1/7.5=13.333\cdots\%$ となり、「頭頂から顎下端」の 13.43%と近似値である。

³⁶ $1/7=14.285\%$ となり、「頭頂から顎下端」の 14.16%と近似値である。

(3) 「のどのへこみ～脇腹」を100としたときの各部の割合(表 23)

表 23 は「のどの凹み～脇腹」を基準とし、胸部内の各ポイントの割合を示した表である。

「のどの凹み～脇腹」の長さは、両モジュールともに差がみられないが、その間にある、部位間の比率は全く異なる。「のどの凹み～脇腹」において、ドイツ人モジュールは「脇」がほぼ中央であるが、リーメンシュナイダーの人体像は「胸下」である。よってドイツ人モジュールと比較して、乳房は胸部の半分より上に付いていることになる。

「顎下端～脇腹」を基準にし「肩肉の高さ～脇腹」から「肩肉の高さ」を求めると、リーメンシュナイダーの人体像は 94.00%、ドイツ人モジュールは 95.55%である。したがってドイツ人モジュールの方が、より高い位置に「肩肉の高さ」点がある。

(4) 「脇腹から陰部下端」を100としたときの各部位間の比率(表 24)

表 24 は「脇腹～陰部下端」(=腰部)を基準とし、腰部内の各ポイント間の割合を示したものである。

リーメンシュナイダーのモジュールでは「脇腹～陰部下端」間の各部位間の数値は大きい。よって、各部位は下方に移動されていることが分かる。

表 21 から、体幹部の「脇腹」の位置が下がり、また表 23 から「のどの凹み～胸下」点の縮小があった。さらに、脇腹点～陰部分割までの比率は大きくなる。全高から考えると、体幹部の腹部は長くなり、また胸骨上部、陰部分割～陰部下端は短くなっている。中心から端に向かうにつれ、比率は小さくなる。

(5) 「脇腹～足裏」を100としたときの各部位間の比率(表 25)

表 25 は「脇腹～足裏」を基準とし、この範囲内の各ポイント間の割合を示したものである。

「脇腹～陰部下端」間は-0.37%、「陰部下端～膝中央」間は 1.77%、「膝中央～足裏」間

は-1.39%である。「脇腹～陰部下端」を1としたときの比率は、リーメンシュナイダーの人体像は1：1.08：1.43、ドイツ人モジュールは1：1.00：1.46である。

(6)腕の長さ(表 26)

全高を基準として、腕の長さ及び各ポイント間の割合を算出しまとめたものである。

腕の全長は、リーメンシュナイダーの人体像は46.15%である。これは「頭頂～臍(41.92%)」+4.23%、「頭頂～脇腹(37.92%)」+8.23%に相当する。ドイツ人モジュールの腕の長さは41.08%である。これは「頭頂～臍(39.26%)」+1.82%、「頭頂～脇腹(35.93%)」+5.15%に相当する。

また腕の全長はリーメンシュナイダーの場合、「のどの凹み～陰部下端(36.62%)」+9.53%に相当する。また「陰部下端～膝中央」は19.16%であるため、「陰部下端～膝中央」間の半分に位置する。ドイツ人モジュールの場合、腕の長さは「のどの凹み～陰部下端(36.33%)」4.75%に相当する。「陰部下端～膝中央」は18.5%であるため、「陰部下端～膝中央」間の上から約1/4付近に位置する。したがってリーメンシュナイダーの人体像は腕が非常に長く造られている。

2.2.3.2 正面横幅の比較(表 27)

表 27 は全長を基準とし、正面横寸の各ポイントの割合を算出したものである。

リーメンシュナイダーの人体像は、全体的に小さい数値を示しているが、二体の人体間で、主に異なる箇所は脇腹より上である。

ドイツ人モジュールにおいて、「肩の高さ」「のどの凹み」は同一線上に存在し、数値は同一である。対して、リーメンシュナイダーの人体像は「のどの凹み」より高い位置に「肩の高さ」がある。したがってリーメンシュナイダーのモジュールの「のどの凹み」は、肩の外輪郭を含んでいる。このことから、リーメンシュナイダーの人体像は胸骨の上部が縮小されている事がわかる。

「肩肉の高さ」「のどの凹み」「肩の高さ」の3点を直線で結び、三角形を描いた場合、その形状は全く異なる。また「肩の高さ」が狭いことによって、肩関節の位置はより内側に位置している事になる。

また胸下～腰下端までは、リーメンシュナイダーの方が大きな数値を示す。よって全体の外輪郭はより起伏のある人体像であり、ゆるやかな紡錘形を描く。

2.2.3.3 側面横幅比較(表 28)

表 28 は全高を基準として、側面横幅の各ポイントの割合を比較した表である。

「臍～尻下端」を除き、ほとんどの個所で小さい数値を示している。リーメンシュナイダーの人体像は奥行きが少ない、薄い人体像であるが、「臍～尻下端」を含めると、厚みの起伏が大きい事が分かる。

側面横寸において、体幹内でもっとも薄い個所は、リーメンシュナイダーのモジュールでは、「のどの凹み」の7.16%であり、もっとも厚い個所は13.66%(足除く)である。その差6.5%であり、「のどの凹み」の1.90倍である。ドイツ人モジュールについて、体幹内でもっとも薄い個所は、「のどの凹み」の7.30%であり、もっとも厚い個所は「腰下端」13.40%(足、乳房除く³⁷)である。その差は6.1%であり、1.83倍である。奥行きはリーメンシュナイダーの人体像の方が薄い、起伏の差があることが分かる。

³⁷ 乳房 Mamma は女性の形態的特質の一つであるが、その型は年齢・人種・性差などによって多種多様であり、個体差の多いところである。しかし体型との相関係数は少ないので、乳房の突出度や充実度と体幹の瘦肥とは並行していない場合が多い。中尾喜保「(ミロのヴィーナス)の対する美術解剖学的考察」p49

2.2.4 30代日本人女性から採寸したモジュール表との比較(図 11,19,20 ,21,22)

以下の手順により、日本人女性のモジュールを作成した

- ①モデルから直接採寸を行う。仕様器具はノギス、内パス、1 m直線定規である。
- ②写真による記録を行う。
- ③採寸した数値を百分率に換算する。

2.2.4.1 正面縦寸比較

(1)全高を100としたとき各部位の割合(表 29)

表 29 は全高を基準とし、全身の5区間の割合を示したものである。

各部位間の数値量は両モジュールともに大きい差が見られない。各部位を大きさの順に並べると、日本人モジュールは「膝中央～足裏」「頭頂～のどの凹み」「のどの凹み～脇腹」「脇腹～陰部下端」「陰部下端～膝中央」(脛及び足、頭部及び頸部、胸部、腰部、大腿部)の順である。リーメンシュナイダーの場合は、「膝中央～足裏」「陰部下端～膝中央」「頭頂～のどの凹み」「のどの凹み～脇腹」「脇腹～陰部下端」(脛及び足、大腿部、頭部及び頸部＝胸部、腰部)となり、順番が大きく異なる。

また全高を「脇腹」で2分割した場合の比率は、「頭頂～脇腹」間を1とした場合、日本人モジュールのときは1:1.48、リーメンシュナイダーの人体像は1:1.63である。

また全高を臍位置で2分割した場合の比率は、日本人モジュールは1:1.26、リーメンシュナイダーの人体像は1:1.3である。

「頭頂～のどの凹み」を1としたとき「のどの凹み～脇腹」「脇腹～陰部下端」「陰部下端～膝中央」「膝中央～足裏」の5区間の各部位の比率は、リーメンシュナイダーの人体像は1:1:0.92:1.01:1.33に対し、日本人モジュールは1:0.98:0.88:0.88:1.16である。

(2) 「のどの凹み～脇腹」を 100 としたときの各部位間の割合(表 30)

表 30 は「のどの凹み～脇腹」を基準とし、胸部内の各ポイント間の比率をまとめた表である。

「のどの凹み～脇腹」において、日本人は乳頭点が中央にあるのに対し、リーメンシュナイダーの人体像は胸下である。これはドイツ人モジュールでも同様であった。しかし日本人モジュールとリーメンシュナイダーモジュールでは、乳房位置は全く異なる。「肩肉の高さ脇腹」は大きな数値の差は見られないが、その中の部位が表す数値は全く異なる、

(3) 「脇腹～陰部下端」を 100 としたとき各部の割合(表 31)

表 31 は「脇腹～陰部下端」を基準とし、腰部内の各ポイントの割合をまとめたものである。

他のモジュール比較と同じような結果であり、リーメンシュナイダーの方に「脇腹～臍」の数値が大きくでた。また「脇腹～陰部下端」は他の比較よりも差は小さい。

「脇腹～臍」「脇腹～腰下端」の割合を考えると、リーメンシュナイダーのモジュールでは「臍～腰下端」の部分において「臍～腰下端」が大きくされている事が分かる。

(4) 「脇腹～足裏」の各部位間の割合(表 32)

表 32 は「脇腹～足裏」を基準として、この範囲内の各ポイント間の割合を示したものである。

各ポイント間の数値は同じような値が算出された。しかし「膝中央～足裏」の割合は、リーメンシュナイダーの人体像の方が高く、「脇腹～陰部下端」は日本人の数値の方が高い。一方の脛及び足の数値の差を、腰部に合算すると、もう一方の数値の近似値がでる。単純にリーメンシュナイダーの方が腰部が短く、脛及び足部が長い。

またこの範囲内の「脇腹～陰部下端(腰部)」「陰部下端～膝中央(大腿部)」「膝中央～足裏(脛及び足)」の比率は、リーメンシュナイダーの場合、1 : 1.08 : 1.43、日本人の場合は 1 :

1.03 : 1.34 である。参考にドイツ人モジュールでは 1 : 1 : 1.46 である。つまた「陰部下
端～膝中央(大腿部)」:「膝中央～足裏(脛及び足部)」の比率はリーメンシュナイダーの場合、
1 : 1.32、日本人の場合 1 : 1.29 である。参考までにドイツ人モジュールの場合は 1 : 1.45
であった。従ってリーメンシュナイダーの人体像は採取したドイツ人モジュールと日本人
モジュールの間をとる。

(5)腕の長さ(表 33)

表 33 は全高を基準に、腕内の各ポイント間の割合を示したものである。

腕の全長は、リーメンシュナイダーの人体像は 46.15%であった。これは「頭頂～臍
(41.92%)」+4.23%、「頭頂～脇腹(37.92%)」+8.23%に相当する。日本人モジュールの
腕の全長は 40.82%である。これは「頭頂～臍(44.1%)」-3.28%、「頭頂～脇腹(40.3%)」
-0.52%に相当する。

「のどの凹み～陰部下端」と比較すると、リーメンシュナイダーの人体像は、「のどの凹み
～陰部下端(36.59%)」+9.56%に相当する。また「陰部下端～膝中央」は 19.16%である
ため、指先位置は「陰部下端～膝中央」の半分に位置する。日本人モジュールの場合では
「のどの凹み～陰部下端(37.66%)」+3.16%である。また「陰部下端～膝中央」は 18.33%
であるため、指先位置は上から 17/100 に位置する。

このことから、日本人モジュールと比較して、リーメンシュナイダーの人体像の腕の長
さは極端に長くされている。

2.2.4.2 正面横寸比較(表 34)

表 34 は全高を 100 としたとき、正面横寸の各部位による割合を示した表である。

全体的に日本人モジュールの方の数値が大きい。両モジュールの「肩の高さ」「腋」「胸
の高さ」に注目する。リーメンシュナイダーのモジュールで上から順にこの 3 点の数値が
大きくなっているのに対し、日本人のモジュールでは大きな変化は見られない。従って、

下から上に向かうにつれ、幅が小さく造られている。

日本人モジュールについて、「のどの凹み」と「肩の高さ」は同一線上に存在するので、数値も同じものとなっているが、リーメンシュナイダーの「のどの凹み」は肩輪郭を含んでいる。そのため胸部内で突出した数値を出す、それでもなお日本人モジュールより小さい。

「脇腹～陰部下端」にかけて、日本人のモジュールでは「陰部分割」が最も大きいのに対し、リーメンシュナイダーのモジュールでは、「腰下端」となっている。そのため腰輪郭は全く異なるものである。

2.2.4.3 側面横寸の比較(表 35)

表 35 は全高を基準とし、側面横寸の各部位による割合を示したものである。

全体的にリーメンシュナイダーのモジュールの数値は、日本人のモジュールよりも大きい個所と小さい個所が混在している。主に腰部に、日本人のモジュールより大きい数値が集中している。従って、リーメンシュナイダーの人体像の横輪郭は薄いものであるが、起伏に富んだものである。またリーメンシュナイダーモジュールの「額～顎下頸部」までは頭髪含みの数値であり、「顎下頸部」については特にその影響を受けている。そのため起伏に関する考慮には含めない。

正面横幅の腰部の比較では、リーメンシュナイダーは「腰下端」が最も大きい数値であり、外輪郭の頂点であった。しかし側面横寸の比較について、腰部分内では、唯一日本人モジュールより低い数値を示した。この点に関しては、次項にて詳しく述べる。

「脇腹」は唯一日本人モジュールよりも大きい数値である。リーメンシュナイダーの横輪郭は「腰下端」を頂点とし、なだらかに紡錘形をしめす。

「陰部下端～足裏」までリーメンシュナイダーの人体像の方が数値が低く、脚は細く造形されていることがわかる。よって、体の中央に位置する腰に厚みを強調するように造像されている。

2.2.5 厚みの考察(表 36)

この項では、厚みの考察を行う。正面横寸を 100 とした場合、同一箇所側の側面横寸の割合を算出し比較を行う。100 に近い数値であるほど断面は正方形である。100 より減ずる場合は正面から観た場合奥行が少なく、増ずる場合はその逆である。この数値の増減が示すことは、断面の変化である。彫像の断面を数値化することにより、デフォルメの強さを明らかにする事が目的である。腕に関しては稼働域の問題にて、図版利用の限界であった。そのため腕を除いた、体幹、頭部、両脚のみ記載する。比較対象はドイツ人と日本人モジュールである。

数値比較によると、リーメンシュナイダーの彫像は、薄いだけでなく厚みをつけている箇所があり抑揚が大きい事が分かる。厚みの変遷は「額」～「肩の高さ」は厚く、「脇」～「脇腹」にかけては薄い。「へそ」～「尻下端」にかけて再度厚くなる。脚部分はやや薄いですが、他のモジュールの数値と近く、足にかけては奥行の割合が高くなる。

正面横寸比較にて「日本人」「ドイツ人」モジュールより、リーメンシュナイダーのモジュールは全体的に低い値を出している。よって全体的に細身であり、「のどの凹み」～「脇腹」にかけて顕著な違いがあった。表 36 の「のどの凹み」～「脇腹」の数値では大きな差は見られないが、正面横寸を考慮すると比率を踏襲しつつ縮小されており、胸部に強いデフォルメが加えられている事が明らかである。

表 36 のリーメンシュナイダーの「陰部下端」の数値は、日本人とドイツ人の数値とは大きく異なり、日本人との「へそ」「腰下端」「陰部下端」の部分と比較すると、数値はあまり変化していない。日本人の数値では「へそ」から数値がゆるやかに減少している。ドイツ人の場合は、「臍」がもっとも数値が低く、「腰下端」から「陰部下端」にかけてゆるやかに減少する。これに対しリーメンシュナイダーの数値は、「臍」から「腰下端」までゆるやかに数値が上昇し、「腰下端」から「陰部下端」まで数値が急激に低くなる。従って「腰下端」から「陰部下端」まで強い窪みを造り、腹部の量を強調しているのではないか。

脚部分の数値は、全ての数値でほぼ 100 に近く、断面は正円あるいは正方形に近い。し

かし正面横寸比較にて、リーメンシュナイダーの脚部の数値は一様に低い事から、脚部分は細身に造形されていることが分かる。「足の甲の高さ」から「足」の数値は再度高くなる。この部位を正面横寸比較表、側面横寸比較表で考察する。「足の甲の高さ」と「外果」まで、側面横寸表に大きい差異があり、「足」は正面横寸表に大きい差があった。両方ともリーメンシュナイダーの方が小さい値である。表 36 の数値だけを見ると非常に足のサイズが大きく、足首部分に奥行を有するのように感じるが、どちらも正面幅が狭いだけの事である。「足の甲の高さ」「外果」の正面と奥行を、共に細く、薄くしてしまうと強度の問題が発生する為、奥行にて強度を確保したのではないだろうか。

頭部に関しては、ほぼドイツ人寄りの値であったが、鼻上の数値は非常に高いのが特徴である。これは鼻筋の面を上に向け、光の反射を意識したためであると考ええる。

2.3 造形についての考察

この節では技法に関する考察を行う。項目は「木彫技法」と「造形技法」である。リーメンシュナイダーの造形技法は、用いられる材の特性を利用したものが多く散見され、木彫技法と大きな関係性を持つと考えられる。そのため「造形技法」を論ずる前に、「木彫技法」に関して論じていきたい。

2.3.1 木彫技法

木彫とは、木に人像や模様などを刻みこむことである。リーメンシュナイダーは limewood(菩提樹材)を使用していたとされ、セイヨウシナノキ、フユボダイジュ、ナツボダイジュのいずれかだと推測される。いずれもシナノキ属で、材質、加工性はシナノキに類似し三種とも淡黄色～淡褐色である。広葉樹高木であり、硬度は低く彫りやすい。一般的に硬いとされる黒檀と気乾比重³⁸を比較すると、黒檀は 1.00、シナノキは 0.54 となっており、密度は約半分である。また年輪内において早材と晩材の差がないため、品質に差が出にくく、乾燥時や加工時などによる変形も少ない。乾燥が容易、曲げにも強く、木彫材としても扱いやすい素材である。反面割けやすく、耐腐朽性や保存性はあまり期待できない。リーメンシュナイダーの作品においては、教会、博物館等で保護、管理されているため、大きな損傷は見られないが、表面に虫害がみられるものも少なくない。

木材は乾燥をさせると、その過程において割れがはいることがある。木材の乾燥はまず表面の水分が蒸発し、その含水率差によって内部の水分が表面に移動しながら進行する。水分の表面蒸発と内部移動の速度の違いにより、表部と内部に水分差ができる。このため収縮する時期が異なり、割れがはいる。木材は中心から芯材、その周りを辺材と呼ぶ。(図 23)芯持ち材であると割れる可能性が高くなる。円周方向に対し、半径方向の収縮率は 1/2 であるためである。さらに育成時において捻じれが生じていた場合や、虫害にあっていた場合も割れの原因となる。

³⁸ 比重とは木材と等体積の水(4℃)の水の密度 0.999973 g/cm³を乗じたもの。正確には密度(g/cm³)であり、これは実用上比重に等しい。気乾状態とは、通常の大気温度及び湿度に平衡した水分をもつ状態のことである。『木材工学辞典』

通常木彫は芯材を用いる。そのため割れを防ぐために内刳(図 24)の方法をとる。背面や像底から木彫内部を刳り抜き、含水量と芯持ちが原因の割れをある程度防ぐことができる。この方法はリーメンシュナイダーだけでなく、他の木彫家も行っており、現代でも用いられる方法である。また寄木造りの仏像彫刻にも見ることができるが、ほとんどの仏像は内刳り後、同材にてふたをするため、肉眼では確認できない。乾燥技術の発達した現代においては、この方法は割れを防ぐためだけでなく、木彫作品の自重を軽くできるといったメリットで用いられる技法である。

西洋のノミと日本のノミは形状が異なる。ノミは刃の付いた金属部分と柄でできている。先端の太くなっている部分を、穂または穂先、柄と穂先をつなぐ場所を首という。柄と金属部分は、口金で固定される。西洋ノミは、首部分が長い。また材質も異なり、日本で見かけるものは軟鉄と鋼でできているが、西洋のみは鋼のみである。

彫刻の細部を見てゆくと、服の文様などを非常に細かい凹型にて表現しているのがわかる。これは金属、あるいはシナノキよりも硬度をもった材質のもので、木に刻印を施したものである。これによって、細部の装飾を施し、聖人のきらびやかな織物を表現していた。この装飾方法はあらゆる箇所に見られ、衣服だけでなく、手に持つ本の装丁表現、さらにレリーフにもこの技法が見られる。小さいもので約 2mm 程度の大きさである。当時皮革製のブックカバーにも同じ技法が用いられており、現代でもレザークラフトの技法としてはメジャーなものである。

「木殺し」という技法がある。これは木の肌に適度な圧力をかけることによって、経年による木やせをある程度防ぐ方法である。経年により木の組織はセルロースの分解が進行し、次第に密度は低くなる。そのため木やせが発生するが、ノミの取り扱い時またはやすりの扱い時に、木の表面に軽い圧力をかけ、組織をあらかじめ圧縮をかけると木やせを防ぐことができる。リーメンシュナイダーが「木殺し」を存知して行っていたかは分からないが、図版からは木が痩せている箇所とそうでない箇所が読み取れる(図 25)。やすり作業の際、手が入れやすい頬と手が入れにくいこめかみの部分である。木が痩せている箇所と

そうではない箇所が明快である。また先に述べた木に刻印を施す方法は、聖人のきらびやかな衣装を表現するだけでなく、「木殺し」の役割も担っていると言える。

写真の頭部はヴェルツブルグ・聖ブルカルト教会に安置されている聖母子胸像と、ミュンヘン(München)・国立バイエルン教会に収蔵されている、《天使に支えられるマグダレーナ》の足裏部分である(図 26,27)。

頭頂部に四角の穴を確認できる。またマグダレーナの足裏には不明瞭ではあるが、六角形の穴を確認することができる。これは何のための穴かは Max.vom.frieden 『Tilman Riemenschneider』 p29 の図版にて確認できる。像の上部と底面を四角ないしは、六角形の棒で支え、回転させながら像を彫りこんでいく道具(=ワークベンチ)を使った痕跡である。人像の場合、頭頂部と、足裏もしくは台座にあたる部分をはさみこんで使用する、制作過程にて回転させてゆくと、正面設定が曖昧になりやすいため、支える棒は少なくとも円柱ではないと推測できる。もしくは人像制作中に、ダボといわれる持ち手を作成し、この形態を四角、あるいは六角形にしていた可能性もある。このダボは Fassmaler(彩色画家)の作業用持ち手でもあり、彩色後切り落とされた。図 28 から、彫刻している際、像が回転してしまうのを足で抑えているのが読み取れる。ワークベンチの痕跡は、同時代の彫刻家、ファイト・シュトースにも見て取れるため、別段珍しい方法でもないようである。

この時代の木彫は彩色が施されることが通常であったため、細部の装飾は Fassmaler(彩色画家)の仕事であった。というのは最初の基礎的な工程に「下地作り」がある。パインダーとして使用されたのは、主に膠、まれに油が用いられる。その上に石膏や石灰が用いられた。下地層は一層だけでなく、厚みを減じながら何層も重ねられる。とくに装飾を施さなければならないところは、厚く盛り上げられた。装飾は彫るだけでなく、血管の表情はひもを下地に埋め込み、凸部を作る。また木製の球やガラス玉を練りこみ、宝石のようにみせかけた。つまり木彫家は大まかな形を与えるだけで、その先の仕事は彩色画家の仕事に

なる。リーメンシュナイダーは単彩色、あるいは非彩色であったため、彫刻に施される微妙な表面を自らの手で行わなければならなかった。そのため打刻による装飾を行ったのだろう。石彫による作品も残されており、それらも木彫ほどではないが、華美に装飾されている。主に用いられた石材は砂岩、ライムストーンである。これらは石材のなかでも比較的割れやすく、彫りやすい。完成間近には木彫用のハンマーを使用し、表面仕上げの研磨剤には鋼玉石、軽石、水晶の粉などを用いたようである³⁹。

リーメンシュナイダーの彫刻に共通することの一つに、のみ跡一つ無いなめらかな表面がある。何かしらの方法でやすりをかけていたと考えられる。一つに砥草^{とくさ}が考えられ、生育域はオーストラリアとニュージーランドを除く世界各地である。砥草は茎内部がざらついており、煮て乾燥させたものを紙やすりのように使用する。現代でも、つげくしの仕上げに使用されている。また鹿革に粒子の細かい砂を塗布し表面を磨く方法などが考えられるが、使用された道具に関しては推測の域を出ない。

また菩提樹は比較的軟質の木材である。リーメンシュナイダーの像には、衣襷など深く刻んだ箇所が見られるが、木材のもつ特性を生かした造形である。「木殺し」や、「パンチング」もこの特性を生かした木彫技法である。

2.3.2 造形技法

人間の視覚は、輪郭と凹凸によって出来る陰影により形態を認識する。また物体の表面は、輪郭であると同時に内包される量を暗示する。さらに物体から描き出される外輪郭は、別角度からでは凹凸へ、凹凸は外輪郭へと変化をとげ、一定の形状を保つものは少ない。しかしマイケル・バクサンドールによると、リーメンシュナイダーの彫像のもつ輪郭は、大きく変化するようには造形されてはおらず、彫刻の表面に当たる光線によって、空間や量感の操作を行っていたとしている。

³⁹ Bodo Buczynski(2004) *Nicolaus Gerhaert von Leiden and Tilman Riemenschneider as stone Sculptors* Chapuis Julien(Ed.) *Tilman Riemenschneider c.1460-1531*, p147

リーメンシュナイダーは光の状態を巧みに利用している。教会内の光は多くはステンドグラスから入る自然光と、献灯されたロウソクである。光の状態は自然光であれば、時間と天候により変化し、献灯されたロウソクであればその量による。よって光量や光の状態を安定して得られる条件ではなく、一定方向からの光ではなく、やわらかい光線が入り乱れている状態である。リーメンシュナイダーの彫像にはワニスを塗布した作例が多くみられる。これは防虫⁴⁰の効果もあったとされるが、少ない光量でも像の明暗の差を生みだすことを可能にしている

彫像の衣襲の表現に、不必要なほど深く刻んだ造形がある。光線が入り乱れている環境下では、鋭利に刻まれた部位は強い陰影となり、エッジは光を強く反射させる。マイケル・バクサンドールによれば、リーメンシュナイダーの彫像には「"fruit" forms」「"crystal" forms」と名付けられた特徴がある。前者は丸みを帯び、求心的な箇所である。後者はエッジを立てている箇所である。「"fruit" forms」の陰影はなだらかに形成され、「"crystal" forms」のエッジの立った部分は、光線を鋭く反射させる。さらに鑑賞点の移動に伴い、「"fruit" forms」は像の光沢を緩やかに移動させる。「"crystal" forms」のエッジの立った部分の光沢は移動しない。よって「"fruit" forms」「"crystal" forms」の関係は全く正反対の性質を持ち、像の中に併存している。教会内はやわらかい光が入り乱れており、さらにシュライン後壁にも窓を取り付けることにより、より多くの採光を可能にし、光が多方向から照らされる。このため深く刻まれた箇所はより陰影が強調され、陰影によるグラデーション幅が多くなる。

彫像の中で「"fruit" forms」の使用されている部位は手、頭部の頬、胸部、遊脚の大腿部である。「"crystal" forms」では頭髪、衣襲である。リーメンシュナイダーのこの表現の使い分けは、頭部から離れた部位であればあるほど明快に「"crystal" forms」になっており、頭髪と頭部はこの関係がさらに凝縮されたものになっている。この正反対の性質は無

⁴⁰ 酸化第二鉄(ベンガラ)をワニスに混ぜる。薩摩雅登(2004)「ティルマン・リーメンシュナイダーの聖血祭壇」馬場恵二 三宅立 吉田雅彦編『ヨーロッパ生と死の図像学』(明治大学人文科学研究叢書),p358, 東洋書林

造作に行われているものではなく、ある秩序をもっている。「"fruit" forms」はその形態の特徴として量感をもつ。「"crystal" forms」は衣襖や頭髪に用いられていることから、量感の希薄な物質の表現に用いられる。従って、頭部から離れれば離れる部位であるほど、量感の見え方は非常に希薄になる。このことは丸彫りの彫像より、フリーゲル等に用いられているレリーフ彫刻で顕著に表れている。しかし「"crystal" forms」が多く用いられている箇所（特に足まわりに多く用いられている）は、大きな量感は失われてはおらず、その中に人体が潜んでいる事を明快に暗示する。彫像の左右には、必ず衣襖が多重構造として表現されている。この多重構造は、鑿の切れ込みの深さによって表現されていて、非常に陰影が強く、量の終点を示し、後ろに回り込んでいく事を示す。このため「"crystal" forms」と「"fruit" forms」は全く反対の性質を持つが、共に量感表現である。また遊脚の腿は必ず「"fruit" forms」として造形される。衣襖の中に隠されている身体の暗示を強める効果と、衣襖の質感を際立たせる効果を併せ持つ。さらに頭髪と頭部の関係も同様である。頭髪は顔に沿うような造形は見られず、頭髪がフードによって覆い隠された像も例外ではない。頭部と頭髪の隙間は深く彫られ、必ず影が落ちるように造形されており、量塊の端であることを示し、滑らかな曲線、顔に落ちる光を強調するようになっている。

彫像の大半は、シュライン内や教会内外の壁面に取り付けられている。そのため彫像を真横から鑑賞することが出来ず、鑑賞域は限られている。その鑑賞域は制作当初から設定されていたものであったことが、台座の形状にて伺う事が出来る(図 29)。マイケル・バクサンドールはこれを「arc of address」と呼ぶ。リーメンシュナイダーの彫像の台座の裏面は五角形であり、正面側の頂点の角度は約 120°になる。これは正面から左右に、約 60°が意図された鑑賞域である。この鑑賞域の設定と、「"crystal" forms」の関係は非常に密接に関連している。彫像の全体は「"crystal" forms」によって支配されており、「"fruit" forms」で造形された箇所は少ない。「"crystal" forms」は入り乱れた光線状態の中で、陰影を固定化する技術であり、強い陰影がもつ効果は、量の終点や、形態の周り込みを暗示することである。しかし設定された鑑賞域外で彫像を鑑賞すると、像に使用された材の薄さが目に

入り奥行が消失する。よって奥行の錯視が起こる角度域の設定が、「arc of address」であり、この角度内であれば、像の両脇の陰影を確認することが出来る。しかし角度外からは、この左右の関係は消失し、「"crystal" forms」の持つとげとげしさが目に入り、大きな形態感は失われる。

このことから分かるようにリーメンシュナイダーは、光の状態を非常に巧みに操ることで、像の実際の奥行きを錯視させ空間をイリュージョンとして表現していた。鑑賞域の限定や、像の見え方が陰影に左右される点から、丸彫り彫刻というより、浮彫彫刻に近い。

当時は彫像に彩色されることが慣例であったが、「"crystal" forms」によって起きる鋭角な鑿跡の陰影は、彩色を施しても全く見えないであろうから全く無駄な造形行為である。この造形と彩色は相容れない。リーメンシュナイダーの祭壇は浮彫彫刻に近く、絵画的である。シュライン内の群像は、鑿跡によって空間の錯視を起こす。絵画の筆跡や、版画のハッチングによって空間を出現させる行為に近い。この上にさらに彩色を施すのは懐疑的であったのではないだろうか。

「"fruit" forms」と「"crystal" forms」の関係は、彫像内にて鑑賞者の視点を明白に指示する。「"crystal" forms」が大部分をしめる彫像のなかで、「"fruit" forms」はその滑らかさから、浮き立って見える。また「"fruit" forms」が使用されているのは頭部、胸部、手等で、ほぼ上半身に集約している。したがって彫像の焦点は顔周りであり、手である。この部位の表面の光沢が揺れ動くことによって、様々な表情が与えられる。この二つの部位は執拗に、手に至っては浮き出た血管の表情までもが造形されているため、彫像に人間らしい有機的な生々しさがある。しかし眼裂の造形は非常に形式的である。頭部を正面から見据えると、通常、眼裂は内眦^{うちまなし}より外眦^{そとまなし}がやや上方に向かって位置している。一見そうではないタイプの眼裂も存在しているように思うが、それは上瞼と下瞼との関係、下瞼の形状、脂肪の厚みによってそう見えるだけである。ところがリーメンシュナイダーの眼裂の内眦、外眦の位置関係は一様に逆である。このことに関してマイケル・バクサンドール

は次のように述べる。

Often asymmetrical and downward sloping, the eyes have an obvious pathos, which actually increases as we approach from below, with a poignant, almost plangent effect, because the eyes are set wide apart at a receding angle to each other on the face.⁴¹

(左右非対称の下向きに傾斜している目元は、悲哀を表現する。またこの目元の表現は、像の下に行けば行くほどお互いに傾斜角度が付き、悲哀の表現は痛切さを伴いはじめる。)

このことに付け加えれば、傾斜角度のついた眼裂は、眉弓との角度との対比で下がっていることが強調される。さらに像の下に行けば行くほど、眉弓と眼裂の関係は密接なものになり、このことがさらに強調される。また彩色を施された黒目は、おおよそ外斜位にて表現される。とはいえ黒目の彩色は、眼球と上瞼の造形を無視したものではなく、その形状から造形段階で外斜位を意識していたと思われる。外斜位の表現は特別なことではなく、これを用いた美術作品は多くみられる。主なものに、ミケランジェロの「ダヴィデ」像、ボッティチェリの「ヴィーナスの誕生」におけるヴィーナス、フローラなどに認められる。「ダヴィデ」像においては、遠くのものを見ている所作に感じ、「ヴィーナス」はその神秘性、神人両性を表現しているように思われる。どちらの場合も、眼位が定位にて表現されるより柔らかさ、空間の広がりがあるのではないだろうか。リーメンシュナイダーの外斜位の表現は、見つめられる対象より、遙か遠くを見つめている表現のように見受けられる。群像の場合でも同様である。この表現がこの世ならぬ印象をあたえる。また群像の場合において、「"crystal" forms」にて考察した、空間の錯視に対して非常に効果的である。群像の配置による、個々間の物理的距離からおおよそ遠くを見つめている表現は、そこに物理

⁴¹ B.Micheal, (1999), *The Perception of Riemenschneider* Chapuis Julien(Ed.) (1999), *Tilman Riemenschneider Master Sculptor of the Late Middle Ages*, New Haven and London, Yale university Press.p94

的に存在している距離より、はるかに多くの距離感を感じさせる。よって時間の経過、起こっている出来事その過程を表現しているように感じ得る。つまり群像の空間性は、並列な時間軸といった出来事の運動の一瞬を切り取ったものではなく、断続的な時間軸を表現している。

2.4 小結

本章ではリーメンシュナイダーの彫像を数値化し、比較を行った。リーメンシュナイダーの彫像は頭部が大きく脚が短く見える。また横から鑑賞した際、腰部が大きいといった印象である。しかし比較の結果はそのように印象づけられているだけであり、この印象は胸部全体の強いデフォルメが及ぼす、彫像全体の量塊の相互作用による。またモジュールの結果からリーメンシュナイダーの彫像が持つ「上昇感」「リズム感」といったキーワードを考察する。

比較の結果、正面縦寸において、他モジュールとの比較では、全高を基準とした場合、大きな部位についての差は見られないが、「のどの凹み～脇～乳頭～胸下」間に縮小がある。よって腹部が長くされている。横寸比較においては、全高を基準とした場合、「のどの凹み」「脇」「乳頭」「胸下」に縮小がみられ、「陰部分割」は拡大されていた。側面横寸では全体的に数値は小さいといった結果がでた。よって胸部を中心にデフォルメされていることがわかった。

頭部の大きさは、像の印象としては大きいものであるが、数値で比較すると、大きくされているものでない。その印象の一因は、肩の高さの横幅、肩肉の位置関係と、「のどの凹み～脇腹」の各部位の造形によって、頭部が大きく見えることが分かる。言い換えれば、顔周りの各部位が小さく造形されていることにより、対比で大きく見えているだけのことである。さらに頭部周辺では頭髪と頸部に隙間を作っているのが彫像間で共通しており、そのため頭髪部分は別の量塊として造形している。そのため彫像内で、頭部周りの空間が大きく占められているであり、結果頭部が大きく見える。

また脚の長さは短く感じるのもリーメンシュナイダーの彫像の特徴である。僅かに短く造形されているものの、これも人体比例に反するものではない。これは垂直方向の「のどの凹み」～「陰部下端」間までの造形の特徴によって、そのように錯視されている。言い換えれば「のどの凹み」～「脇腹」間（胸部）の特徴的な造形と「脇腹」～「陰部下端」

間（腰部）の、体幹部の二つの量の関係性に依るものだと考える。他モジュールとの腰部分のみの比較では、正面縦寸、側面横寸、側面横寸はほぼ同率である。しかし「のどの凹み～脇腹」正面縦寸、正面横寸、側面横寸の大きさを考慮すると、「脇腹」～「陰部下端間」は大きく造形されている。つまり「のどの凹み」～「陰部下端」内では、「脇腹」～「陰部下端」までの割合は大きい。さらに「膝中～足裏」間の脚部は、正面縦寸、横寸、側面横寸共に数値が低く、細身に造形されていた。したがって腰部分がより大きく感じる造形である。量塊の関係は、対比によって確認できるため、より腰部が大きく見え、腰部の割には実寸より脚が短く感じる、といった錯視が起きていると思われる。

リーメンシュナイダーの彫像は像側面から後背部にかけて鑑賞される設定ではない。彫像の台座によって約 120°の鑑賞域の設定が伺えるが、それだけではない。一見丸彫りを施してあるようなマグダレーナ祭壇の本尊は、真横から観察すると、ふくらはぎは粗取りのままであり、背中部分は内刳の痕跡が見え、仕上げを行っていないためである。内線をそのままにしている作例は初期の彫像にもあり、丸彫りをしているものは一部⁴²である。したがってリーメンシュナイダーの彫像は厚肉彫りに近似している。また正面からみられることを前提として制作しているため、像側面の扱いは鑑賞域内での像の奥行きを表現するための造形である。したがって、リーメンシュナイダーは正面性を強く意識した制作スタイルである。モジュール比較によって側面幅の数値は、他の人体像より薄い事から、側面側からの鑑賞は犠牲にされており、正面から鑑賞する場合から受け取る厚みの印象と、実際の厚みは非常に異なる。体幹の上側は極力薄く小さくなっており、それに対し臍まわりに豊かな量塊を持つ。そのため奥行が表現しやすくなる。

リーメンシュナイダーの像の正面横寸と側面横寸の比率は、下から「足」～「尻下端」

⁴² 例外の作品には、ベルリン国立博物館所蔵《龍を退治する馬上のゲオルギウス》(菩提樹,1490頃)、オーストリアの美術史美術館所蔵《アダム》(ペアウッド,1495-1505)等である。

までは他モジュールとほぼ同率であるが、「脇腹」～「のどの凹み」上へと向かうにつれ徐々に薄くなる。また前頭面⁴³は、腰を輪郭の頂点としている為に紡錘形である。正中面⁴⁴も、腹部を輪郭の頂点としている為に、紡錘形である。脚部分は、他のモジュールの正面横寸比率よりもやや数値は低い。腰部分と脚の関係は、細長いもので量塊を支えるといった構造と解釈できるが、リーメンシュナイダーの人体像はこの関係をより強くしている。量の大きなものを細長いもので支えるという構造は、不安定感や緊張感を生み出す。次に正面横寸と側面横寸の同一箇所についての比率比較において、腰部の「陰部分割」には、近隣箇所より奥行が無い事を極端に示す数値がでた。これは体幹全体の紡錘形の造形形態を引き締める重要な箇所であり、彫像全体の印象に影響を及ぼしている。この引き締める形態がなければ腰部分の印象は非常に重いものになり、リーメンシュナイダーの「軽ろやかさ」といった印象はうまれない。腰部分に形態を引き締める造形をいれることで、量の中心が上に動き始めるため、上昇感がうまれる。

胸部は最もデフォルメされている箇所であり、小さく、薄くされている。肩の部分にデフォルメが集中しているが、「顎下端」を基準として他モジュールと比較を行っても正面縦寸においては「肩肉の高さ」「肩」の位置関係に大きな差はない。従って、デフォルメを加えている箇所は、横寸に集中している。腰部分との量塊の関係を考慮すると、段階的に薄く小さくされている事から、腰部分を強調し重く見せる構造の関係性である。脚と腰の関係と一見相反するが、一つの像の中に相反する力関係をもった構造をいれることで、そのどちらか一方が強調される。リーメンシュナイダーの場合は、腰部分を重く見せているが、引き締める形態や足との関係により、上に持ち上げられる方向性が強い。

頭部に関して、その大きさと腰部分の大きさの関係は、他のモジュール間との比較にお

⁴³ 正中面と直角に左右方向に伸びる面 中尾喜保(1975)『新編美術解剖図譜』日本出版サービス,p93

⁴⁴ 人体を左右対称に分ける面 中尾喜保(1975)『新編美術解剖図譜』日本出版サービス,p93

いて大きな差は認められない。しかし胸部のデフォルメによって、頭部と体幹部の構造の関係性はリズム感をもたらしている。頭部は、足との接地面から始まる、動きの終着点である。腰部から胸部にかけて、薄くされていた彫像の厚みは、頭部で再び厚みをもって造形されている。言い換えれば腰から上に向かうにつれ、量感は希薄にされていたが、頭部は、その影響でより目立ち、大きく感じる。彫像の全身から考察すると、量が多く見える箇所は腰部と頭部である。この二つの位置関係や軸の方向性によって動きを認識する。さらに胸部のかすかな量が、その二つの量の間が存在することで、量の対比が明快になり、リズム感をもたらしている。

このようにリーメンシュナイダーの彫像は、全体的には細身である。胸部に強いデフォルメの造形をすることによって、頭部は大きく感じ、腰には豊かな量塊を感じさせる。また腰の影響で脚は短く感じる。しかしこのデフォルメにより、他部位の量塊と響きあう。またその響きあいはこの関係だけでなく、相互に作用し始める。これは量塊の位置関係のみで動勢を表現するのではなく、量塊同士の関係性が生みだした構造により動勢を強く表現している。またその関係が「上昇感」「リズム感」「軽やかさ」を生みだしている。

第3章 実践研究

3.1 模型制作

算出されたリーメンシュナイダーのモジュールの数値を参考にし、模型制作を行った。また比較のため、算出された日本人女性のモジュールを参考に模型制作を行った。両者とも足裏～頭頂部までは1000mmとした。

3.1.1 モデルを使用した模型作成(図 30)

当初実際の女性モデルを使用し、制作を行った。その後、モデルから採寸を行い、微調整をした。模型の性格上、動きを付けない立ち姿にした。材質は硬質石膏を用いる。

3.1.2 リーメンシュナイダーのモジュールを使用した模型作成(図 31)

上記のものに対応する模型作製を行った。そのため、上記同様の立ち姿の形態をとった。模刻は不可能なため、算出された数値、現場での実見と記録画像、様々な図版を用いる。三次元的な解釈を深める為、長期間の制作に耐え得る素材として、インダストリアルクレイを用い、その後ポリエステルパテに置換した。

3.1.3 模型の比較

第2章にて厚みの検討を行ったが、想像していた以上に厚みの起伏が大きい。またモデル使用の模型と比較をすると、リーメンシュナイダーのモジュールを使用した模型は細長さが際立ち、また実在感に乏しい。腰に量が多いというよりも、腹部に量がある。脚部分は、西洋人の特徴だろうか、ふくらはぎ部分がやや小さい。膝上は量が大きく絞られており、大腿部と腹部の量を強調している。

3.2 作品制作

作品はすべて硬質石膏を用い、彩色はアクリルガッシュを用いる。「ながきよかのよ」の彩色のみ、方解末、岩絵具を用いる。

3.2.1 《春琴》(図 32)

当該作品にはリーメンシュナイダーのモジュールは用いていない。しかし、リーメンシュナイダーの像に感じた時間の扱い方、マイケル・バクサンドールによる「fruit form」「crystal form」の概念を意識して制作したものである。

谷崎潤一郎(1886-1965)の「春琴抄」に登場する^{もずや}鴎屋琴をモチーフに制作を行ったものである。作中の冒頭で「鴎屋春琴伝」という冊子を引用するという形をとり、冊子に興味をもった「私」が春琴の墓参りをする。その中で春琴の容姿、性格の描写が行われる。この冊子は温井検校がその弟子に口伝されたものをまとめたものという設定で作中に登場する。温井検校とは鴎屋家の丁稚奉公であり、春琴の手曳きをしていた佐助のことである。

①佐助が持つ春琴像＝「鴎屋春琴伝」からの容姿の引用に「端麗にして高雅」「瓜実顔」と描写してあること、盲目になった瞬間に少年の頃を思い出したこと、写真から想像される年齢の不確かさから、恐らく年齢の想像も付かない非常に美しい容姿をしていたのではないか、と推測される。

②自身の持つ春琴像＝お嬢様。容姿端麗、俊敏で早熟。美食家であり、衣類や髪飾りに関して非常にこだわりが強い。さえずりを楽しむための小鳥道楽。非常に潔癖。

佐助に対しては一層厳しくあたるが、時折やさしい。

③「春琴抄」は静謐さと絢爛豪華な印象をもつ。この世にしながら、この世ではない印象をうける。文体に句読点を極力省く技法、春琴の容姿の描写に「来迎仏」「仏菩薩の眼」「慈眼視衆上」の描写もこのことに寄与している。

全編通して読んだところ、佐助がもつ記憶のなかの春琴像、谷崎が描写した文章からの春琴像、そこから得られた自身の中の春琴像は、文の終わりに一致するようで一致しない。

しかしどれも一人の人物である。この三つの像を重ね合わせ一つの世界を見ることが出来ないかと考え制作した。

佐助に三味線の撥を投げつける描写がある。最も春琴の本性を現しているように思われ、激昂する瞬間の、その手前までを坐像の中に表現できないかと考えた。言い換えれば次の瞬間に体を大きく動きだす、それまでの時間の流れを表現の要に考えた。

彫刻は三次元の空間に「静止」しているものである。この「静止」の中で表現できる時間表現は2種類だと考えられる。まず1つは、人体の運動の中から、その一瞬を切り取ったもの、次に、その人物像がもつイメージ、シンボリックなものを表現した、永遠に「不動なもの」である。これは対象となる人物の時間軸を切り分け、それを混ぜ捏ねミキサーにかける。従って複数の時間軸が合成され、一つのものになる。「不動なもの」なる彫刻が持つのは、運動の一瞬ではなく、これまでの全てが込められている。しかし全ての人体彫刻にこの時間軸の明確な線引きがあるわけではないと考えている。

よって谷崎潤一郎の『春琴抄』が描写した「春琴」を制作したのではなく、谷崎が描いた様々な「春琴像」をすくいとり、混ぜ捏ね、再構築し制作したといえる。

時代背景を考慮し、衣装の表面に矢絣の印刻を施す。木材にて凸型を作成し、原型時に押しつける方法をとった。春琴のもつ静謐さを配慮しつつ、道楽者でもあった絢爛さを表現できるのではないかと思われたためである。

3.2.2 《キスツス》(図 33)

イメージはおぼろげながら出来ていた。重心は下方に落とし、頭部で引っ張り上げるイメージである。無理な姿勢からやっとのことで、しかし力強く立ち上がる動きに近い。本作はエスキースも描かずに制作に入った。実作においてその役割も果たしてしまえないかという理由と、イメージをそのままぶつけられないだろうかという実験だった。そのため

型取りまで非常に時間がかかり、非効率的ではあったがエスキースの段階において、煮詰めておくべき箇所と遊ばせておく箇所を改めてはっきり出来た。

よって本作において明確なモチーフは存在せず、あらかじめ持っていた動静のイメージが造形として成立するか制作を行った。また本作は厚みが希薄である。脚との兼ね合いや、イメージの問題であり、またリーメンシュナイダーの空間の扱いを参考にした。像自体は弱く希薄なものでも、空間に厚みを持たせれば、本当に造形として成立するのだろうかという二つの問題を扱った。

本作は壁際に設置することを想定している。そのため背面の空間を失うことになるので、足を屈曲させ、奥行きをつくった。また足回りにつくった空間を強調させるため、脚の露出する衣装に設定し、頭髮を足元まで長くした。これによって、正面性を維持しつつ、像全体に奥行きを与えている。

縦に伸びるイメージと造形の構成上、腕は少し長めに造形した。全体の流れに心地よい量塊を意識したためである。また足回りを重くしたいと考えていたため、視点の止まるポイントを作った。そのため体幹部の衣襷を簡略化させた。

弱いものがゆっくりと立ち上がるイメージを彫刻にするために、空間と量の構成をどのように扱えばいいのか。制作のなかで、細さと量塊が成立するようなバランスを探す事、最初にもっていたイメージと、心棒に泥を付け、出てきた塊をどのようにすり合わせていくか、どのように量を構成していくかといった事を意識していた。私にとってリアルな人のかたちを探っていた。

3.2.3 《映日花》(図 34)

モチーフは童話『あかずきんちゃん』に設定した。正面性を強く意識しており、当初から壁際に設置する予定にて制作した。重量感を出さずに、浮遊を伴った上昇していく形態を目指した。そのために上に向かう形態構成を意識し、マント、手、スカートなどによって、下から上へと視点の流れを意識した。

モジュールを参考にした箇所は体幹部である。しかし、リーメンシュナイダーのモジュールは成人女性であるが、当該作品のモチーフは少女のため、腰は得られたモジュールより小さく制作している。

脚を病的でない程度に細身にし、像の中心部にあたる体幹部に量を持たせた。このことで上半身と下半身、腰から脚のつながりを意識でき、かつ軽快さを表現できるのではないかと思われた。上半身は頭部からつながるマントの量を考慮し、いわゆる解剖学的な人体よりも小さく造形した。胸骨を小さくしているので、それにあわせ肩幅を小さくし、乳房をやや上にあげる。そのため鎖骨から肩部に不自然が大きく出たため、肩肉と頸部のつながりと量の扱いに注意を払った。縦の構造を強調するため、横の構造を示す両肩の扱いは、最小限の量の置くのみに留めた。

体幹部の側面は、正面に比べ薄く造形した。少女の身体像との乖離を防ぎ、頭部の形態感と腹部の量を強く見せられるのではないかと考えた。また薄いものを薄く見せないように、マント裾部分の輪郭を重ね、さらにスカートの裾、脇部分、顔周りを深く刻み、陰影をどのように付けていけば空間に奥行きがでるのかを考えた。

「映日花」は正面性の強い像である。手、脚、頭部などの微妙なかたち、位置関係によって、像の中で響きあうような力を内包させようと試みた。そのことによって空間に動きをつけ、上昇、浮遊感を表現しようとした像である。

3.2.4 《濡雪》(図 35)

当該作品は、リーメンシュナイダーの持つS字の動きに着目して制作する。そのためリーメンシュナイダーに多くみられる姿勢、動きを抽出し、得られたモジュール結果はこの作品には使用していない。

これまでは得られたモジュールとイメージのすり合わせを行って制作していたが、得られたモジュールはリーメンシュナイダーのスタイルであり、本質ではないのだろうか、と

いった疑問点が浮かび上がった。そのため、これまでスタイルだと判断していた部分を軸に試行したものである。イメージとしてはゆらりと立つ女性像であり、軽ろやかさとゆったりとした動勢を込めることを考えていた。

結果としては、リーメンシュナイダーのもつ特徴から離れていき、量の関係が適当ではなく、また量に内在する力を込めることができない。表面的な特徴を拝借したような印象である。よってスタイルはあくまでスタイルであり、造形の質になんら影響を与えることはない。

3.2.5 《ながきよかのよ》(図 36)

飛び降り自殺をモチーフにした。ビルの高い箇所から、もう一步で落ちるところである。自殺には、悲壮感や絶望感というイメージが伴う。しかし実際にそれを行う者は、苦しみから逃れるため旅立つ最善の選択として、死に対して希望を持つのではないだろうかと考えた。しかし自死とはよほどの事である。そのような、おおよそ理解しがたい常軌を逸した精神をもった後に、平安を迎えた人間像を制作できないかと考えた。タイトルの《ながきよかのよ》は長夜と彼世を組み合わせた造語であり、どちらも冥土という意味である。

制作していく中で、白く細い神経のような、線虫ともつかないものを一本、像の中に込めたいと考えていた。細く白い神経のようなものとは、「雑多にして雑多ではなく、透き通っており、絹糸のようにすっきりと、か弱く、脆く、柔らかく、軽く、しなやか、しかし強靱さ」をもったイメージである。仏像を見ているとこの白く細い神経のようなものを思い浮かべる事がある。恐らく、涅槃や異世界のものに対するイメージである。

この糸を込めるために、第二章で得た胸部のモジュールを参考に、再度プロポーションを大きく再構築した。よって肩幅が極端に狭い。これは肩が横に張ると、構成的に横の強さが出てしまい、生命感の強い印象を与えてしまうのではないかと考えたからである。おおよそ存在しえない肉体であるが、そのアンバランスさから、調和を求めなければならない。白い糸のイメージにそぐう、私にとってリアルな身体を探すためであり、その世

界を表現するためである。

足先から上に向かうにつれ、動きに微妙な軸をつけた。ここが静止してしまうと、細い糸のようなものが、硬直し途中で切れているようになってしまわないかと考えたためである。また動きを付けすぎても、生命の強い印象になってしまうため避けた。「白い糸」はそのような生命感を持ち合わせておらず、儂いものである。その微妙な動きは、像に揺らめきを与えている。この揺らめきは、ゆっくりとした時間感と空間を作り出している。

3.3 小結

この章は第2章で得られた仮定の実践を試みた。はじめにリーメンシュナイダーから得られたモジュールを基にした模型、女性モデルを使用した立像を制作した。これは、これまで数値のみの比較であった検証を三次元的に再検証すること、さらにリーメンシュナイダーの造形性を探る事が目的であった。注意点は、第2章で得られた数値を厳守することは前提条件であるが、数値で検出されない箇所は図版を参考にした点である。これはポイント間の検出されない数値と数値の隙間を埋めることを意識的に行う事で、3次元の解釈が深められ、数値を立体的に解釈することが可能になると考えたためである。

模型の性格上、2体の模型は両足重心である。これらの模型の比較を行うと、立ち姿の「軽さ」と、有機性と無機性の混在を再現したように思うが、リーメンシュナイダーの特徴である、「上昇感」「リズム感」といった特徴が再現されない。

次に、実践研究での検証では、得られた仮定を、1つの作品内に全て使用する事は避けた。これは得られた要素が「精神性」「内面性」に影響しているのか不明になることを考慮したためである。またそれでも再現されない場合、見落としている点がある可能性や、複合要因によって起きているのかを判断するためである。そのため、得られた仮定を一旦解体し、その1つの要素、ないしは2つの要素を限度として実制作に用いた。

実践研究にて《春琴》、《キスツス》、《映日花》、《濡雪》、《ながきよかのよ》の5点を列挙した。各像それぞれに、モジュール上において最大の特徴であった胸部のデフォルメ、また数値では検出されない、時間軸の構造、S字構造を取り入れた。

《春琴》では時間軸、表面の造形の差異を扱った。造形上、量感のある箇所、希薄な箇所の差異が発生し、シャープなものになったのではないだろうか。《キスツス》では空間の扱い方、構成による動勢の表現を扱った。空間の扱いは大仰にしてしまったように感じるが、動勢の表現に関しては、上方向の動きと下方向の動きがないまぜになり、これまでの作品より厚みが出たように感じた。《映日花》に関しては、得られたモジュールを参考に制作した。シンメトリーのため、非常に正面性の強い作品であるが、立ち姿に軽さを表現し得た。

しかし動勢は上方向の一方方向のため、その軽さは軽いままである。《濡雪》に関しては、S字構造を用いた。これに関して、動きは構成上発生するが、内側からうごめくような力が表現されない。

ここまで制作を行い、空間の扱い方、モジュール、動勢表現に要素に大きなヒントがあると推測し、《ながきよかのよ》を制作する。これには得られたモジュール、空間の扱い方、像のレリーフの扱い方、動勢の表現、この4つの要素を用いて制作を行った。これまで制作したものと比較し、像の空間性は大きくなり、内側から動いているようなゆらぎ、適度な軽ろやかさを表現し得たのではないだろうかと思う。また当初の目的であった「精神性」「内面性」に関しても、そのかたはしが見えているような気がするが、ここまで制作を行い、当初の目的であった「精神性」「内面性」に関していまだに大きな進展をみない。この問題に関して考察を加える。

「精神性」「内面性」を獲得することは、「普遍性」を得ることと同義であると考え。さらに立体造形は「普遍性」を得ることで彫刻芸術へと昇華する。

ここで彫刻における「普遍性」への定義を明らかにしたい。「普遍性」とは言うまでもなく、変わらないものの事である。時代や趣味の変化に対応するものがスタイルだとしたら、変化の無いものはフォルムであると考え。フォルムの美しいものは、時代やモード、趣味、宗教を超える。リーメンシュナイダーの場合はどうか。

ゴシック美術は、ロマネスク美術の延長線上にあるが、その性質は対照的である。ロマネスク美術は、高度な表象体系に則り表現されていたため抽象的であったのに対し、ゴシック美術の特徴は、より人間的な写実性が表現である。これらはロマネスクの時代は「文化的な営みのほとんどが修道士、聖職者に限られていた」⁴⁵のに対し、ゴシック期は「文化の担い手として、旧来の聖職者や封建領主に加え都市に住む裕福な平教徒や大学を拠点と

⁴⁵高階秀爾編(1990) 『カラー版 西洋美術史』美術出版社 p 60

する知識人など広範な社会層が台頭してくる」⁴⁶といった背景にある。

よってゴシック美術は、ロマネスク美術のように修道院で完結するものではなく、様々な人間の目に触れることとなる。したがって宗教感情は、人々の中にある感情、感覚との共感性から引き出さなければならない。しかし現代日本において、中世ドイツの宗教感を持ち得ぬ事は明白であるが、彫像に表現されている人間性は普遍性を持つものであり、現代でも共感性をもって対峙することが出来る。この人間性の表現は、ゴシック美術の世俗性でもある。この点において、高度な表象体系に神秘をみるロマネスク美術と対照的であるといえ、ゴシック美術の時代は、人間性や自然への回帰を人々が求めたことに他ならない。

リーメンシュナイダーの場合においても世俗性は見られ、さらに神性との共存が特徴である。この世俗性は細部の表現、情感表現にみられ、神性は全体像から受ける、上へとたちのぼる印象、重力の干渉を受けていないような立ち姿、身体の血肉感の無さから引き出される。しかしこの二つは相反する要素であるが、モジュールによって両立させていると考える。モジュールから考察される量塊の構成は、立ち姿をコントロールするものであるが、描き出される輪郭は、全身のバランスの見え方から親近感を抱かせ、世俗性を強めるものである。したがってモジュールの持つ二面性にて、世俗性と神性の相反する要素を成立させると考える。

またリーメンシュナイダーの像は、一つの像の中にあらゆる「有機性」と「無機性」の関係が存在する。像のレリーフ内には、「有機性」と「無機性」の関係が存在し、第2章で述べた「“fruit” form」「“crystal” form」の関係である。さらにフォルムにもこの関係は存在する。第2章で述べた造像の構築による、量塊の響きあい「有機性」とするなら、「無機性」とは、体躯を幾何形体のように構成する、はっきりとした面構成である。言い換えれば、フォルムの「有機性」とは「上昇感」「リズム感」「軽やかさ」(＝柔らかさ、動勢)であり、「無機性」とは血肉感を排した硬質な体幹表現である。

⁴⁶高階秀爾編(1990) 『カラー版 西洋美術史』美術出版社 p 60

「有機性」と「無機性」において、レリーフとフォルムの関係は非常に複雑である。レリーフとフォルムの「有機性」と「無機性」の4つの関係性は、互いに補完、相対の関係性を持ち、「有機性」を「無機性」で覆い隠しながらも強める。また「有機性」の表現に共通するのは「生」の在り方の表現である。

よってリーメンシュナイダーの「生」の表現は、「有機性」を「無機性」でもって巧妙に覆い隠すことで浮かび上がり、掴んでも掴みきれないような、しかし、はっきりと「生」の所在を明白にする。

さらにモジュールから描き出される輪郭によって、隣人のような人間性の表現を可能にし、ゴシック美術独特の世俗性を表現しつつ、神性、生の表現を兼備していると考えられる。

「生」の表現とは彫刻表現を正面から捉えた問題であり、また「生」の所在が表現として自立させるか決定すると考える。「生」に共感性をもって対峙したとき「精神性」「内面性」が宿ったように感じられ、その「生」の表現が根源的であればあるほど「普遍性」を獲得する。「生」のありかたは「精神性」「内面性」そのものである。またそれらは人間が普遍的に持つ感情や感覚などから、共感性を呼び起こしたときに認識できるものである。

500年経た今でもリーメンシュナイダーの彫像は、共感性をもって対峙することが出来る。このことからリーメンシュナイダーの彫像は「普遍的」な「生」を宿していると考えられ、この「生」は、「精神性」「内面性」と同義である。

第4章 まとめ

本稿は、ティルマン・リーメンシュナイダーの彫刻を通して、自身の作品をより高い質にするための方法を研究した。第1章では、過去の作品を客観的に分析し、不足している要素を洗い出した。第2章では、リーメンシュナイダーの彫刻を、様々な人体スケールと比較検討する。そこから引き出された結果を利用し、リーメンシュナイダーの彫像の構造、特徴を分析した。このことからリーメンシュナイダーの彫像の構築方法を探り、造形構造の仮定を行った。第3章では、2章によって得られた仮定を基に実践研究を行う。また実践を行ったことで、フォルムとレリーフとの関係の見落としとしていた事柄の考察を行い、これらを通して、「精神性」「内面性」についての記述をした。

ゴシック期は、人体彫刻において偏立姿勢がみられるようになった時期であるが、それに伴う捻じれは少ない。大きな捻じれが出現するのは、ゴシック以前ではヘレニズム期以降、それ以降ではルネサンス期以降のマニエリスム期、バロック期である。時代の中で偏立姿勢の変遷を考慮すると、リーメンシュナイダーの偏立姿勢は時代のモードであり、同時代の彫刻にもみられる。よって偏立姿勢はリーメンシュナイダーの特徴ではない。しかしそのデフォルメの強さや像の薄さは他に類を見ることがなく、衣襲の造形も同様である。

この彫像の厚みを極力無くしてゆく制作方法は、量から感じ得る強さや存在感を変容させていく方法である。リーメンシュナイダーの彫像は人の形であるが、本来持っている人の量を持っていない。また肩の大きなデフォルメによって、縦の流れが強調され、人の持ちえない滑らかさが強調される。さらにその身体表現は血肉感が無く、人らしさを感じ得る部分は手の表面に施されたレリーフや、鼻周りの表現、さらに目尻、目頭それぞれのかたち、細かなところに散りばめられている。手、足は非常にその特徴が強く、そのフォルムは薄く長く造形されているが、レリーフは非常に写実的である。従って血肉感のない身体に対して、あらゆる箇所の人らしさを織り交ぜている。写実的ではあるが、形態模写ではない。有機性と無機性の断絶されたものを結ぶものは、フォルムの中に設計されている

彫刻の構築方法であり、レリーフとの相互関係の中で「生」が内在する。また、リーメンシュナイダーは聖人の造像を目的としている。さらに像の血肉感を極力排斥することで、官能表現も抑えられている。リーメンシュナイダーの場合は、これによって生身の人間には持ち得ぬ、抑えた官能性によって神秘性を獲得し、神人両性を兼備する。

モジュールとは、数多くある中のひとつの物差しであり、利用されるものである。いかなれば骨組みの設計図である。また、本稿でのモジュールの扱いは、リーメンシュナイダーの像から設計図を抽出し、生身の人体スケールと比較を行い、逆算的に造形技法を探るためのものであった。

リーメンシュナイダーの像の持つモジュールは、秩序をもって展開されており、破綻がない。一見、不調和に見えるリーメンシュナイダーの像は、親しみやすさを感じるが、その構成は破綻を感じず、計算されたものであり、全身に緊張感をもたらしている。この不調和と調和によって、リーメンシュナイダーの彫像の印象がつけられている。

彫刻表現に限らず、全ての一切のものには時代の気分、流行、趣味の変化などが存在し、そのときどきのスタイルとして消費されるものである。彫刻の場合、これらを取り扱った時に存在するのが、フォルムである。リーメンシュナイダーは体幹部に、律動と動勢を取り入れる。さらに手、足、頭部にて釣合を持たせ、それにより全体から調和が生まれる。このフォルムを性格づける、律動、動勢、釣合、調和などの彫刻的な言語は、時代をこえる普遍的なものであり変革とは無縁のものである。

したがって彫刻において「精神性」「内面性」とは、フォルムから発生するものである。彫刻の持つ性格として、基本的には実生活に用途を持たず、三次元の世界を利用する立体表現の芸術領域であるということを理由としている。

作品の「精神性」「内面性」とは、普遍性を持つフォルムの構成によって、観る人の受ける感覚の共感性を呼び起こす力の事である。

私がつくりたいものは、「確かでないあやふやなものだが確かにそこに存在するもの」
「掴んでも掴みきれないような儂いものが顔をだす瞬間」である。リーメンシュナイダーの彫刻がもつ魅力は、静けさの中や抑制された内での「生」の表現であり、また神性と世俗性の共存である。そこに表現されている人は、人の存在こそ感じ得るものの、この世の人ではない印象を受けるが、しっかりと存在している。その存在の仕方は神秘性と親近さを共存させる姿に興味を持ち、私がつくりたい表現があったからこそ惹かれたのだろうと思う。

リーメンシュナイダーの神人両性の表現は、「生」という、見えざるものを身体表現の中に封じ込め、またそれを感じさせる手法である。リーメンシュナイダーの場合の見えざるものの対象は、「神性」と「生」の表現であった。また世俗性との共存においてこの表現は、より柔和な神性をもたらし、観る者の感覚の中で交錯し、無意識から様々な感覚を呼び覚ます。これらがなくまぜになり「精神性」「内面性」を獲得しているように思う。

しかし私の場合では人間の存在の中で「あやふやなもの」「儂いもの」といったものを、個の存在を超えた、誰しものが持ちえるだろう共通の感覚として、身体表現の中に実現することを目的にしている。またこのキーワードを、様々な形やイメージで消費され続ける少女の中に込め表現したいと考える。またこれらのキーワードは世界の取り巻き方であり、また、危ういバランスで成り立つ「生」そのものである。

これらは見えざるものを身体表現に内在させ、感じさせるといった点では、リーメンシュナイダーとの共通点を見出すことができる。

制作では彫刻的な言語を通し、連続した内面との対話の中で、おのずと自身の考える人間像ができる。それは同時に自身の自刻像でもある。それを掘り下げることで、その自刻像は、外界とつながる内面の一個の人格を表現し、さらに根の方にある、私を取り巻くもっと大きな枠を探ることができるのではないかと考える。この過程では内面とそこにある量との対話の中で、彫刻の持つ言語を引き出していくことが肝要であると考えます。

本稿での研究では、リーメンシュナイダーの魅力の理由のその一つを提示出来たのでは

ないだろうか。これらを利用し、私の彫刻作品を、内的世界から自立している彫刻作品として、提示することができたらと思う。

参考文献リスト

- ベルリン国立美術館, 国立西洋博物館, TBS テレビ編(2012).『ベルリン国立美術館展 学べるヨーロッパ美術の400年』, 国立西洋美術館.
- デューラー・アルブレヒト(1995) 『人体均衡論四書』注解 下村耕史 訳 前川誠郎 監 中央公論美術出版
原著: Dürer A(1528), *Von menschlicher propotion Nürnberg*, Heieronzmus (Andreae) Formschneider für Dürers Witwe, 31. Okt
- ドイヒラー・フローレンス(1965) 『西洋美術全史7 ゴシック美術』勝國興 訳 前川誠郎 監修 グラフィック社
- 古田亮・ほか編(2010) 『明治の彫塑 ラグーザと萩原礫山』芸大美術館ミュージアムショップ.
- 福田緑(2008) 『祈りの彫刻・リーメンシュナイダーを歩く』,丸善出版.
- 福田緑(2013) 『続・祈りの彫刻・リーメンシュナイダーを歩く』,丸善出版.
- フォション・アンリ(1976) 『西欧の芸術1 ロマネスク(上)』神沢栄三,長谷川太郎,高田勇,加藤邦夫,鹿島出版.
- フォション・アンリ(1976) 『西欧の芸術1 ロマネスク(下)』神沢栄三,長谷川太郎,高田勇,加藤邦夫,鹿島出版.
- フォション・アンリ(1976) 『西欧の芸術2 ゴシック(上)』神沢栄三,長谷川太郎,高田勇,加藤邦夫,鹿島出版.
- フォション・アンリ(1976) 『西欧の芸術2 ゴシック(下)』神沢栄三,長谷川太郎,高田勇,加藤邦夫,鹿島出版.
- フッター・ヘリベルト, フッター・イルムガル(1982) 『比較様式論』(西洋美術全史12), 高階秀爾・高橋裕子 訳
日本語版監修 前川誠郎, グラフィック社.
- 八尋洲東編(1997)『植物の世界 12 シダ植物・コケ植物・地表類・藻類・植物の形態』,朝日出版社.
- 平野 葉一・中村 朋子(2004) 「デューラー『人体均衡論四書』における小数的表示」東海大学文明学会 編『文明研究』28, p 62-81, 数学教育学会.
- 本郷新(1980) 『彫刻の美』,中央公論美術出版.
- 勝國興(2006) 『西洋美術史論考 -北方ヨーロッパの美術-』,中央公論美術出版.
- 加藤茂(2008) 『身体・空間・造形』,晃洋書房.
- 木の研究会(2012) 『世界で一番詳しい木材15』,エクスナレッジ.
- 北村直躬 石崎達二(1935) 『古代佛像の人類学的研究』,岩波書店.

- 小高洋一(1994) 「死者の顔を生前の顔に近づける為の一考察」,美術解剖学会編『美術解剖学雑誌』4,p25-33, 美術解剖学会.
- 前川誠郎(1962) 『ドイツ美術』講談社.
- 松田緝(1987) 「リーメンスユナイダーの生涯」,金沢経済大学編『金沢経済大学論集』21, (2.3)p29-49, 金沢経済大学.
- 宮永美知代(1995) 「現代青年女子頭顔部の形態学的研究」,美術解剖学会編『美術解剖学雑誌』3,p19-27, 美術解剖学会.
- 宮永美知代(1997) 「ミロのヴィーナスの顔面の左右差についての研究」,美術解剖学会編『美術解剖学雑誌』4,p19-23, 美術解剖学会.
- 明珍恒夫(1934) 『佛像彫刻』大八州出版
- 村田誠四郎(2004) 『木材工業ハンドブック』,森林総合研究所監修,丸善
- 守屋譲二 (1959) 「中世最後の彫刻家リーメンスユナイダー」,『みづゑ』648,p 不明, 美術出版社.
- 元木幸一(1992) 「ファイト・シュトース作『バンベルグ祭壇』とニュルンベルク宗教改革」,美学編『美学』43,p24-36 美術出版社.
- 元木幸一(1994) 「ある芸術作品の運命ーファイト・シュトース「バンベルク祭壇」後日譚 1535年から1543年まで」,山形大学編『山形大学紀要/人文学科』13, p1-28,山形大学.
- メクゼーバー・コルト,シュラウト・エリーザベト(1995) 『ドイツ中世の日常生活』,瀬原 義生, 赤阪俊一, 佐藤 専次 監訳 刀水書店.
- 諸川春樹編(2010) 『彫刻の解剖学』ありな書房.
- 内藤道雄(2006) 「マダラのマリアはなぜ娼婦でなくてはならなかったのか」, 京都外国語大学ドイツ語学科編『Brucke』9,p1-10, 京都外国語大学.
- 中尾喜保(1967) 「『ミロのヴィーナス』に対する美術解剖学的考察」,東京芸術大学美術学部編『東京芸術大学美術学部 紀要』3,p39-73, 東京芸術大学
- 中谷博幸(2002) 「リーメンスユナイダーー共感と『内面性』」,香川大学大学教育センター編『香川大学教養教育研』7, p27-43,高松・香川大学大学教育開発センター.

- 中谷博幸(2012) 「ローテンブルグのリーメンシュナイダー」, 香川大学生涯学習教育研究センター研究報告編集委員会編『香川大学生涯学習教育センター研究報告』17,p1-17,香川大学.
- 長澤市郎・他(2002) 『明治期木彫像の技法調査及び保存方法の研究・竹内久一作「技芸天像」を主とした・』,科学
研究費補助金(基盤研究(A)(2))研究成果報告書.
- 中村朋子(2013) 「デューラー『人体均衡論四書』第二書における「ウィトルウィルスの人体図」の問題」,美学会
編 『美学』64,p.95-106,美学会.
- 中村朋子(2011) 「パノフスキー『様式史の反映としての人体比例理論史』再考」, 東海大学文明学会 編, 『文明
研究』30,p27-36, 東海大学文明学会
- 中村朋子(2007) 「ヨーロッパにおける人体比例論の系譜・数学的知からの一試論」 数学教育学会編『数学教育学
会誌』48,p37-55,数学教育学会.
- 永井繁樹・中村朋子(2002) 「理想の身体 - カノン再考 - 」 東海大学文明学会編『文明』2,p65-76,東海大学.
- 永井繁樹・中村朋子(2003) 「理想の身体 2-デューラーの人体比例理論」 東海大学文明学会編『文明』2,p65-76,
東海大学.
- 日本材料学会木質材料部門委員会(1982) 『木材工学辞典』泰流社
- 岡野 Heinrich 圭一(1955) 『ドイツ美術史散歩』専修大学出版局
- 岡部由紀子(1984) 「後期ゴシックの木彫祭壇 (Schnitzaltar)-ティルメン・リーメンシュナイダーの場合」,美
学編『美学』35,p27-43, 美術出版社.
- 岡部由紀子(1990) 「モースブルク主祭壇の聖母子像-ラインベルガー様式の成立をめぐる」,美学編『美学』
41,p12-26 美術出版社.
- 岡部由紀子(1994) 「クラフツのマリア祭壇」, 京都外国語大学研究叢書編『京都外国語大学研究叢書』44, p 207-218,
京都外国語大学国際言語平和研究所.
- 岡部由紀子,東京外国語大学(1996) 『ミュンナーシュタット〈マグダラのマリア祭壇〉における無彩色表現の意味
と背景』,文部省科学研究費補助金研究成果報告書.
- 岡部由紀子(1997) 「ドイツ祭壇の彫刻の彩色に関する考察」, 京都外国語大学研究叢書編『京都外国語大学研究叢
書』50, p 230-237,京都外国語大学国際言語平和研究所.

- 岡部由紀子(1998) 「ドイツの祭壇彫刻の彩色に関する考察ー技術と工房の問題ー」, 京都外国語大学研究叢書編『京都外国語大学研究叢書』 51,p331-340,京都外国語大学国際言語平和研究所.
- 岡部由紀子(2001) 「後期ゴシック期のドイツにおけるモノクローム祭壇の事例研究ーケルファーマルトの主祭壇をめぐってー」, 京都外国語大学研究叢書編『京都外国語大学研究叢書』 58,p161-175 京都外国語大学国際言語平和研究所.
- 岡部由紀子(2001) 「木彫の芸術ティルマン・リーメンシュナイダー, ファイト・シュトースとその同時代人」京都外国語大学ドイツ語学科編『Brucke』 4,p29-49, 京都外国語大学.
- 岡部由紀子(2006) 「1500年頃の礼拝と芸術ーティルマン・リーメンシュナイダーとその時代の信仰世界(その1)」, 京都外国語大学ドイツ語学科編『Brucke』 9,p81-91, 京都外国語大学.
- 岡部由紀子(2007) 「1500年頃の礼拝と芸術ーティルマン・リーメンシュナイダーとその時代の信仰世界(その2)」, 京都外国語大学ドイツ語学科編『Brucke』 10,p,95-104 京都外国語大学.
- 岡部由紀子(2008) 「リーメンシュナイダーの手になる近世初期のキリスト哀悼群像(その1)」, 京都外国語大学ドイツ語学科編『Brucke』 11,p,121-134 京都外国語大学.
- 岡部由紀子(2009) 「リーメンシュナイダーの手になる近世初期のキリスト哀悼群像(その2)」, 京都外国語大学ドイツ語学科編『Brucke』 12,p,84-94 京都外国語大学.
- 大原央聡(2006) 「木彫表現の在り方について(1) ドイツと日本の木彫表現の比較から」,筑波大学芸術学系図書・研究報委員会編『筑波大学芸術学系研究報告(通号 27)』, p 35-46.
- 大原央聡(2010) 「エルンストバルラハ(Ernst Barlach1870~1938)の木彫について」,筑波大学芸術学系図書・研究報委員会編『筑波大学芸術学系研究報告(通号 31)』, p 23-34.
- 大原央聡(2013) 『欧州における木彫に関する研究,及び日本の木彫表現との比較』,科学研究費助成事業 研究成果報告書:基盤研究(C)2008-2012
- エリー・ランベール(2008) 『ゴシック美術』辻佐保子訳 美術出版社.
- リード・ハーバード(1955) 『美術と社会』周郷博 訳牧書店.
- リード・ハーバード(1980) 『彫刻とは何か』宇佐美英治訳 日貿出版社.
- ローゼンフェルト・イーリス・カルデン著 溝井高史訳 (2012)『リーメンシュナイダーとその工房』文理閣

原著：Rosenfeld Iris Kalden (2007). *Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt*, Königstein im Taunus, Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster.

- ロメイ・フランチェスカ ガウデンツィ・ジャチント(1996) 『絵とき美術館 彫刻の世界』,石鍋真澄 監訳 講談社.
- 佐々木基一(1975) 「リーメンスユナイダー覚え書き」『すばる』22,p222-231,集英社.
- 佐々木基一(1983) 「リーメンスユナイダーの初期作品について」,『すばる』5,p 181-191,集英社.
- 薩摩雅登(1986) 「ティルマン・リーメンスユナイダーの木彫祭壇-1-『マリア・マグダレーナ祭壇』をめぐって」,早稲田大学美術史学会編『美術史研究』24,p 29-50, 早稲田大学美術史学会.
- 薩摩雅登(2004) 「ティルマン・リーメンスユナイダーの聖血祭壇」 馬場恵二 三宅立 吉田雅彦編『ヨーロッパ生と死の図像学』(明治大学人文科学研究叢書),p302-369,東洋書林.
- 薩摩雅登(2005) 「ティルマン・リーメンスユナイダーの《マリア祭壇》」,東京芸術大学美術学部芸術学科西洋美術史研究室編『福部信敏先生退官記念論文集』,p 45-50,東京芸術大学.
- 篠原治道(2009) 『解剖学者がみたミケランジェロ』金沢医科大学出版局.
- 島地謙・伊東隆夫(1982) 『図説 木材組織』,地球社.
- 高階秀爾編(1990) 「カラー版 西洋美術史」美術出版社.
- 高橋美矢子(1996) 「ミロのヴィーナスの体幹の造像に関する一考察」美術解剖学会編『美術解剖学雑誌』3・6,p15-19,美術解剖学会.
- 高柳誠(2002) 「『リーメンスユナイダー 中世最後の彫刻家』補遺」,玉川大学文学部編『論叢：玉川大学紀要』43,p172-141,玉川大学文学部.
- 棚田康司(2012) 『たちのぼる。』,青幻舎
- 東京芸術大学編(1984) 『新編 美術解剖図譜』日本出版サービス
- 馬杉宗夫・大島清次・末永照和・高見堅志郎・野村太郎(1984) 『図説 西洋美術史』八坂書房.
- 植田重雄(1997) 「リーメンスユナイダーの世界」,恒文社.
- ヴァザーリ研究会編(1980) 「ヴァザーリの芸術論：『芸術家列伝』における技法論と美学」平凡社.
- 渡辺晃一(2000) 「高村光太郎作『手』をめぐって・「手」を造形の対象とした際の考察」美術解剖学会編『美術

解剖学雑誌』5・6,p7-19, 美術解剖学会.

- 山崎正一 市川浩(1970) 「現代哲学辞典」,講談社現代新書.

- Baxandall.M(1982). *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London, Yale university Press.

- Baxandall.M(1984). *Die Kunst der Bildschnitzer*, München, C.H.BECK

- Chapuis Julien(Ed.) (1999). *Tilman Riemenschneider Master Sculptor of the Late Middle Ages*, New Haven and London, Yale university Press.

- Chapuis Julien(Ed.)(2004). *Tilman Riemenschneider c.1460-1531*, New Haven and London, Yale university Press.

- F.H.Kerle Verlag(1974). *The Windsheim Akter of The Twelve Apostles by Tilman Riemenschneider in The Kurpfälzische Museum in Heidelberg*, Heidelberg, he Kurpfälzische Museum.

- Lichte Claudia, Pracher Britta Trenchel Hans-peter. (2000).*Mainfränkisches Museum Tilman Riemenschneider Maria mit Kind*, Würzburg, Mainfränkisches Museum.

- Demmler Theodor(1936). *Die Meisterwerke Tilman Riemenschneiders*, Berlin, Deutscher Kunstverlag.

- Gerstenberg Kurt (1941). *Tilman Riemenschneider mit 112 Bildern*, Wien, Verlag Anton Schroll &co.

- Gerstenberg Kurt(1941). *Tilman Riemenschneider mit 139 Abbildungen*, München, F. Bruckmann.

- Gerstenberg Kurt(1939). *Tilman Riemenschneider im Taubertal, München*, F.Bruckmann KG.

- Hotz Joachim(1977). *Tilman Riemenschneider*, München, Schuler Verlagsellschaft.

- Lensen Jürgen(Ed.)(2004). *Tilman Riemenschneider Werke seiner Glaubenszeit*, Regensburg, Schnell + Steiner.

- Kahsnitz Rainer(Ed.)(1997). *Mainfränkisches Museum Tilman Riemenschneider Zwei Figurengruppen unter dem Kreuz Christi*, Würzburg, Mainfränkisches Museum.

- Kirsh Hans-Christian(1981). *Tilman Riemenschneider Ein deutsches Schicksal*, Würzburg, C.bertelsmann Verlag.

- Lichte Claudia(Ed)(2004). *Tilman Riemenschneider Werke seiner Blütezeit*, Regensburg, Regensburg.
- Max H.von freeden& Walter Hege(1954). *Tilman Riemenschneider; München*, Deutscher Kunststverlag.
- Max H.von freeden(1981). *Beweinung in Maidbronn*, Maidbronn, Katholische Kirchenstiftung.
- Meisner Michael(1987). *Die Zerbrochenen Hände Tilman Riemenschneider und Sein Zeit*, Würzburg, Stürtz Verlag.
- Muth Hanswernfried, Schneiders Toni (1978). *Riemenschneider und seine Werke*, Würzburg, Edition georg popp.
- Muth.H & Zwicker.D(1982). *Mainfränkisches Museum Würzburg Sammlungskataloge Band 1 Tilman Riemenschneider*, Würzburg, Mainfränkisches Museum.
- Muth.H, Schneiders.T(2004). *Tilman Riemenschneider Bildschnitzer zu Würzburg*, Würzburg, echer.
- Muth.H(2009). *Riemenschneider in Franken*, Königstein, Hans Köster Verlagsbuchhandlung KG.
Verlagsbuchhandlung KG.
- Pustet Verlag Friedrich(1981). *Tilman Riemenschneider -Frühe Werke*, Berlin, staatliche Museen preußischer
- Rsenfeld Iris(2009). *Der Creglinger Altar des Tilman Riemenschneider*, Königstein, Hans Köster kulturbesitz KG
- Schider Fritz(1947) *An Atlas of Anatomy for Artists*, New York, Dover Publications,
- Werner Scheele-Paul& Knese Ulrich(2012). *Begegnung mit Tilman Riemenschneider*, Regensburg, Verlag Schnell,Steiner GmbH.
- Weinacht Paul Ludwig(Ed.)(2006). *Der Heilige Jakobus im Werk von Tilman Riemenschneiders*, Gerchsheim, Kunstschätze Verlag .

謝辞

本論文をまとめるにあたり、多くのみなさまにご協力、ご助力頂いたことを、心から感謝申し上げます。

なかでも指導教官である、東北芸術工科大学大学院芸術工学研究科長・白杉悦雄教授に深く感謝しております。論文のとりまとめに至るまで、ご指導、ご鞭撻頂きました、大変お世話になりました。また東北芸術工科大学大学院・保田井智之教授には本研究において貴重な助言をしていただいたことに感謝いたします。また東北芸術工科大学・峯田義郎名誉教授には彫塑制作、理論面でご教授賜りました。

最後に本研究の遂行にあたり、ご協力いただきました東北芸術工科大学美術科彫刻コースの諸先生方、並びに制作研究の協力をしていただきました皆さんに心より感謝申し上げます。



図1 柵田康司《編む少女》2006 楠に彩色



図2 柵田康司《水面少女》2006 楠に彩色、レース糸

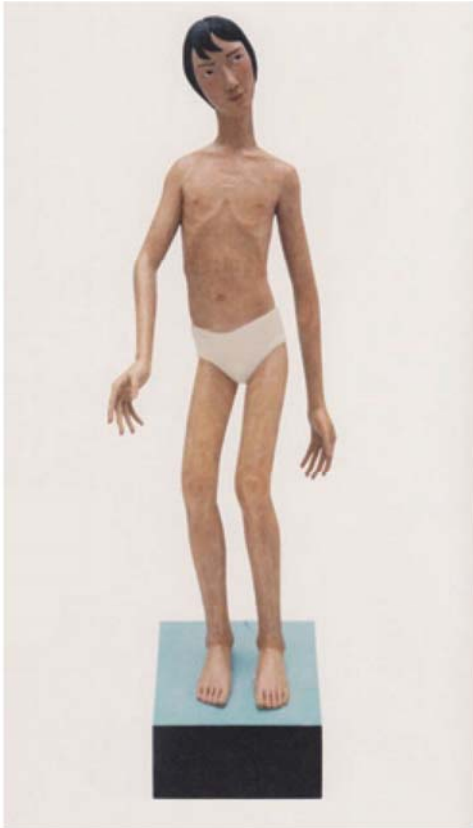


図3 棚田康司《入道雲の少年》2007 楠に彩色



図4 棚田康司《蝶少女》2004 楠に彩色



図5 棚田康司《立ち上がった少年》2005 オニグルミに彩色

図 6



《修正ペン》2010 h 850mm w 530mm d 830mm

图 7



《月蝕》2011 h1400mm w600mm d630mm

図 8



《おでまし》2012 h1800mm w650mm d630mm

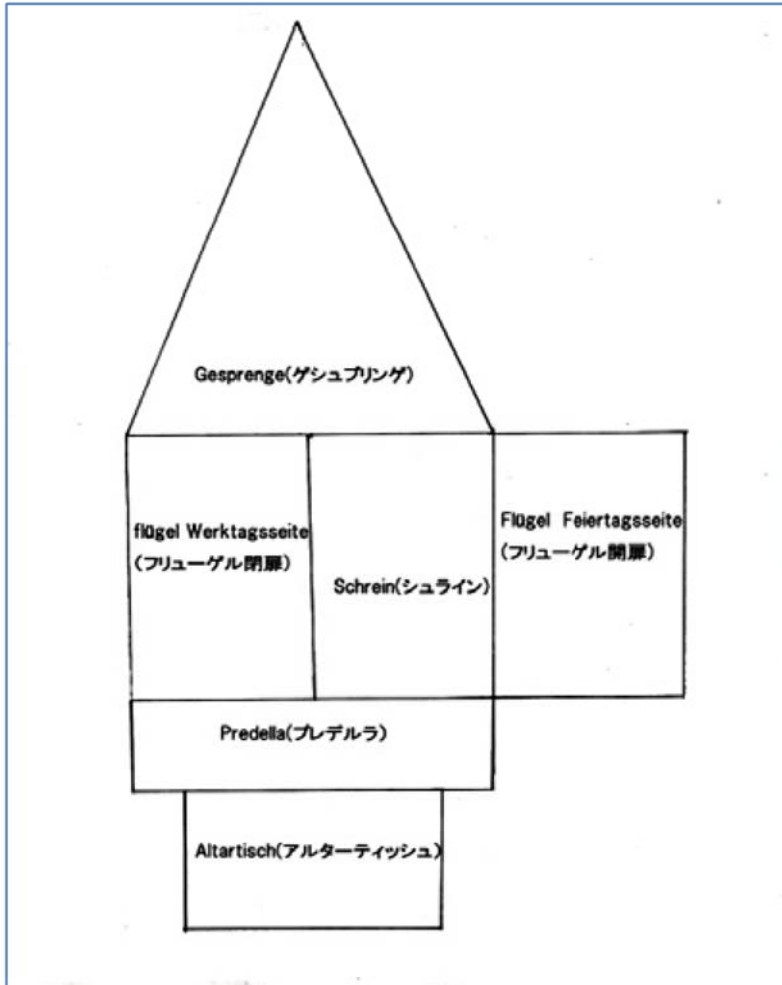


図 9
祭壇の構造

図 10 デューラー『人体均衡論四書』p23 の人体図に手を加えたもの

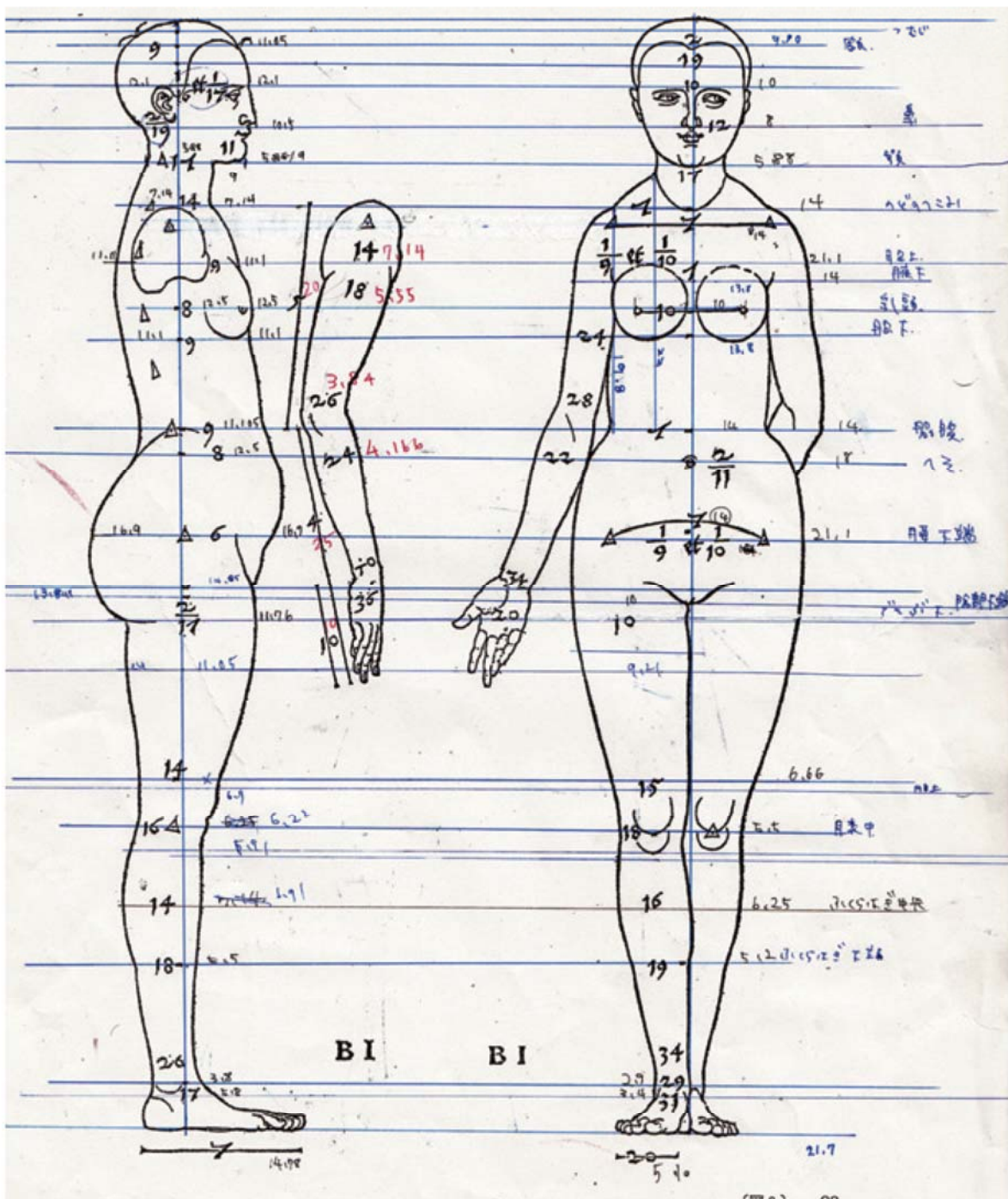


図 11 リーメンシュナイダーモジュール

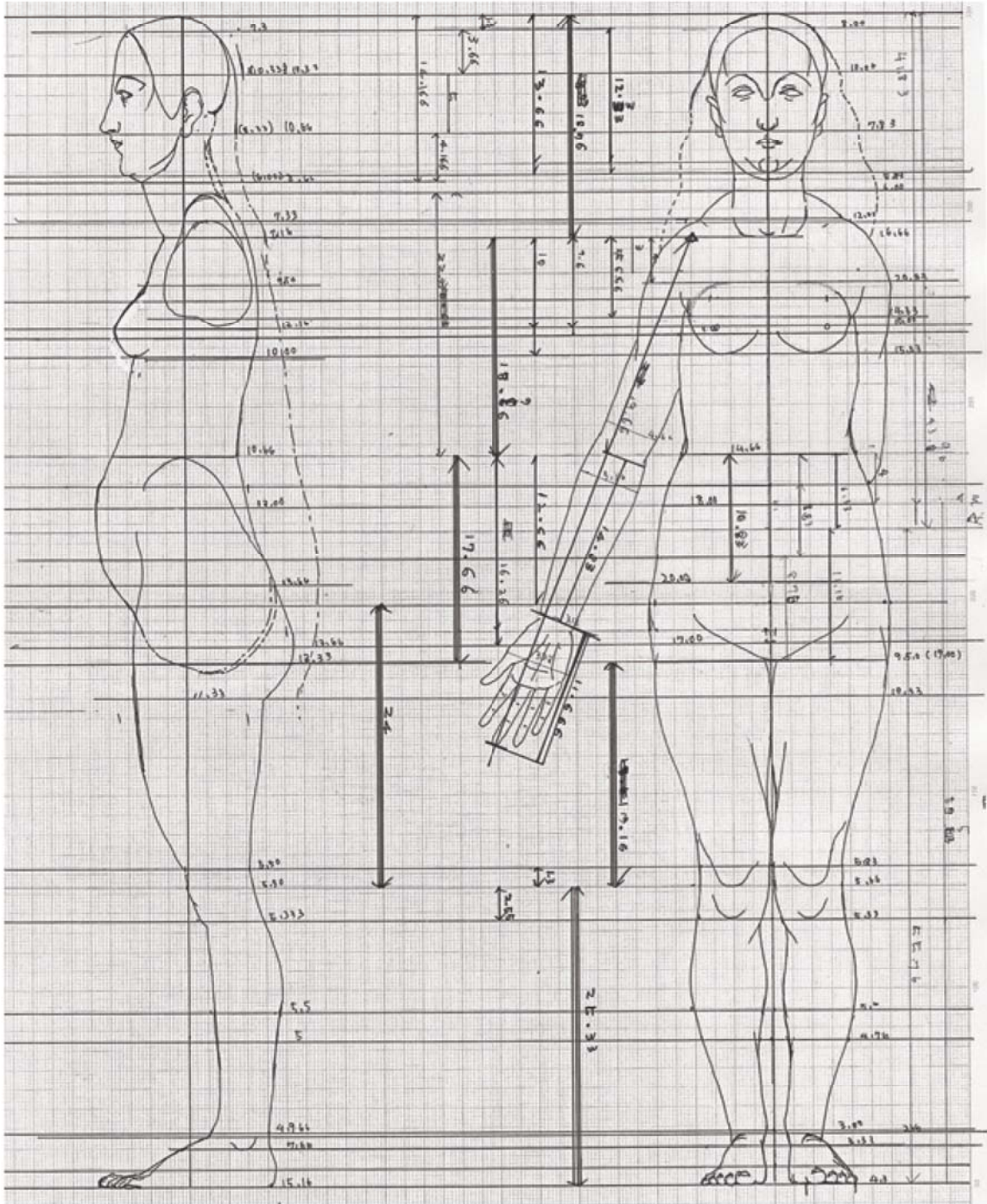


図 12 リーメンシュナイダーのモジュールと第一書の図を重ねたもの

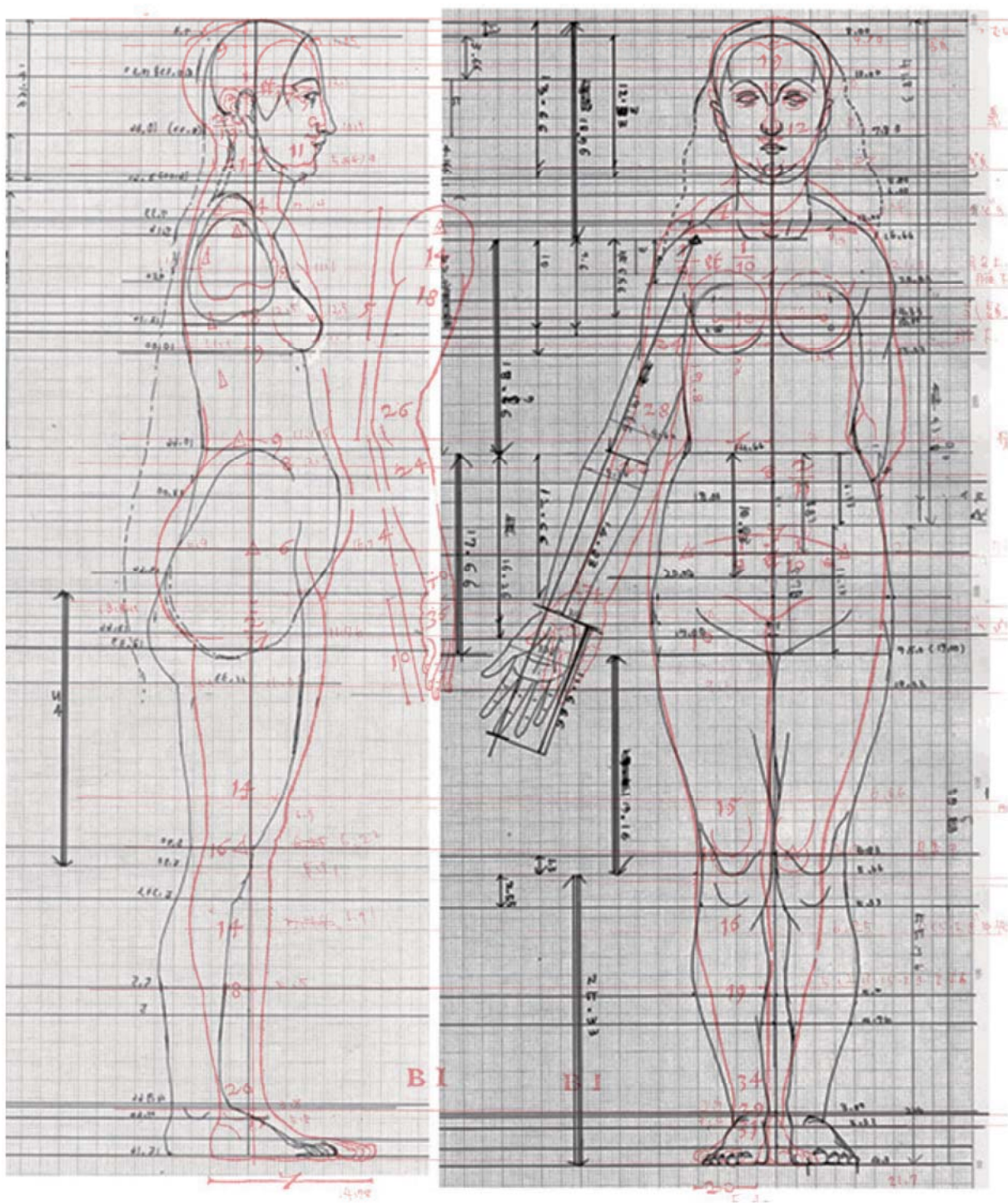


表1 全高を100としたときのリーメンシュナイダーと第一書の縦寸における各部位間のモジュール比較

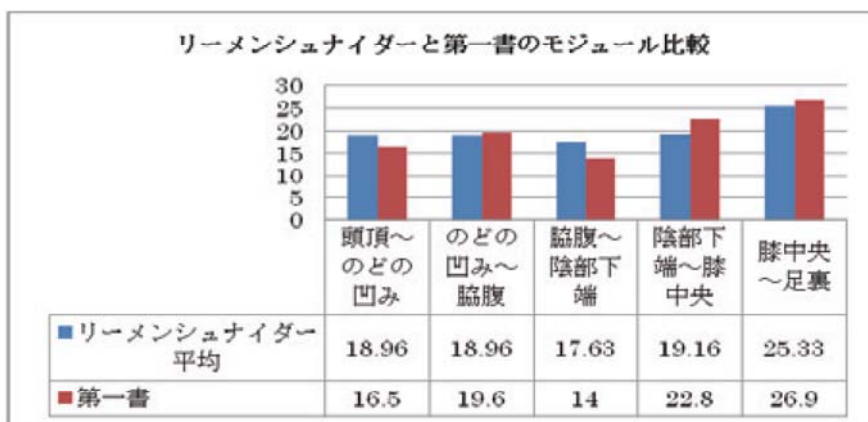


表2 各モジュールの「のどの凹み～脇腹」を100としたとき、「脇腹～陰部下端」、「頭頂～のどの凹み」間の割合

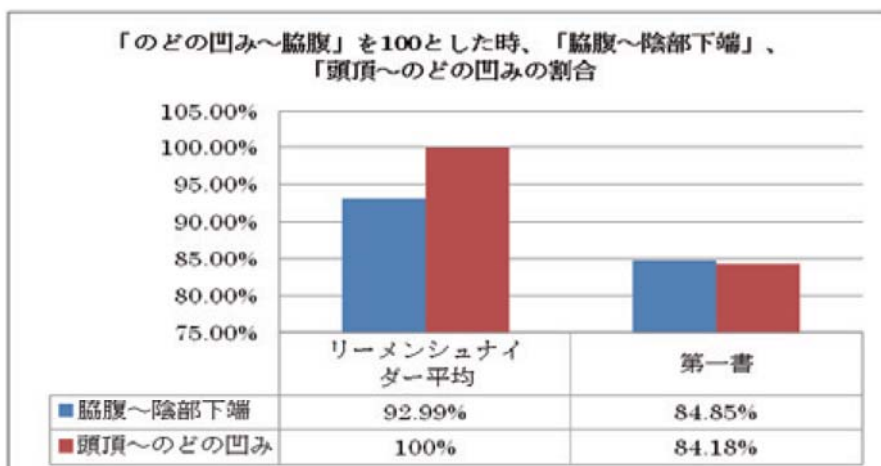


表3 各モジュールの「脇腹～足裏」を100としたとき、「脇腹～陰部下端」、「陰部下端～膝中央」、「膝中央～足裏」の割合

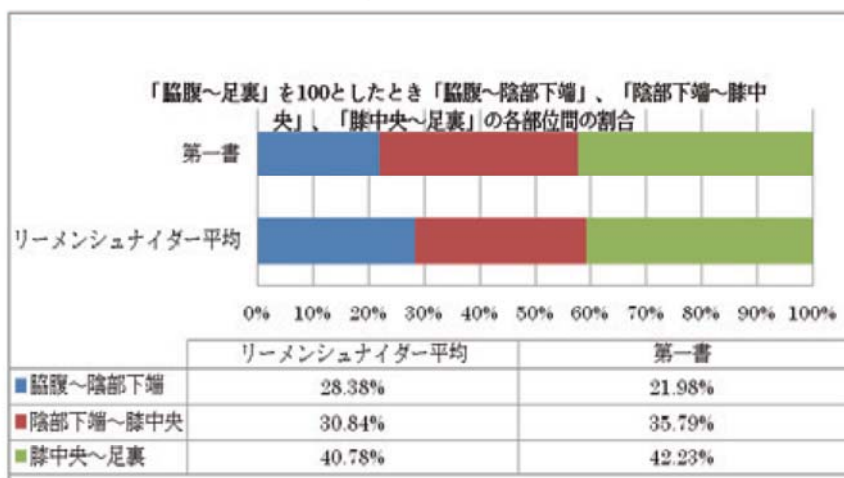


表4 各モジュールの「頭頂～のどの凹みを100としたとき「陰部下端～膝中央」「脇腹～陰部下端」の割合

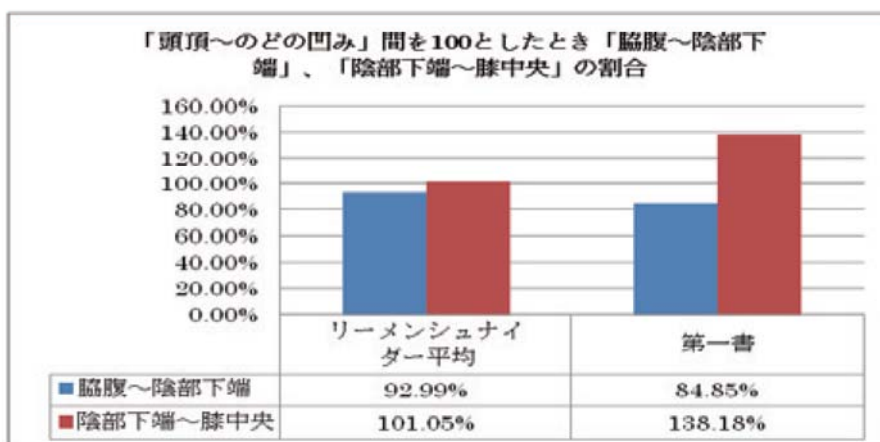


表5 各モジュールの「頭頂～顎下端」を100としたとき、「脇腹～陰部下端」「陰部下端～膝中央」の割合

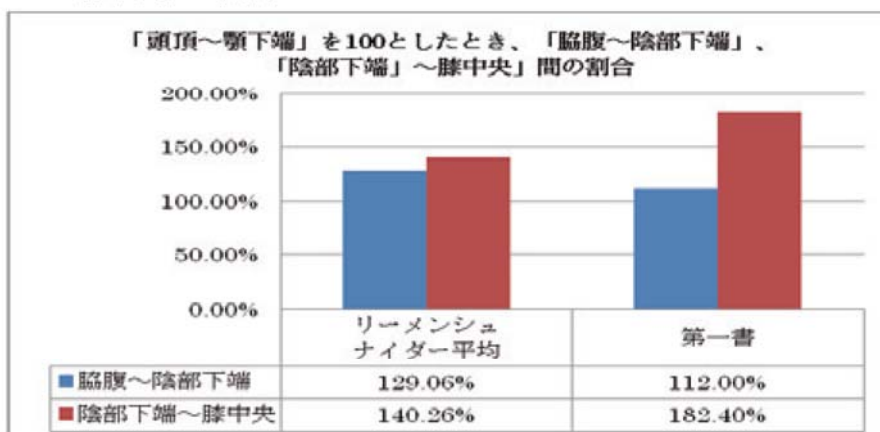


表6 各モジュールの「頭頂～のどの凹み」を100としたとき、「頭頂～顎の下端」「顎～顎の下端」の割合

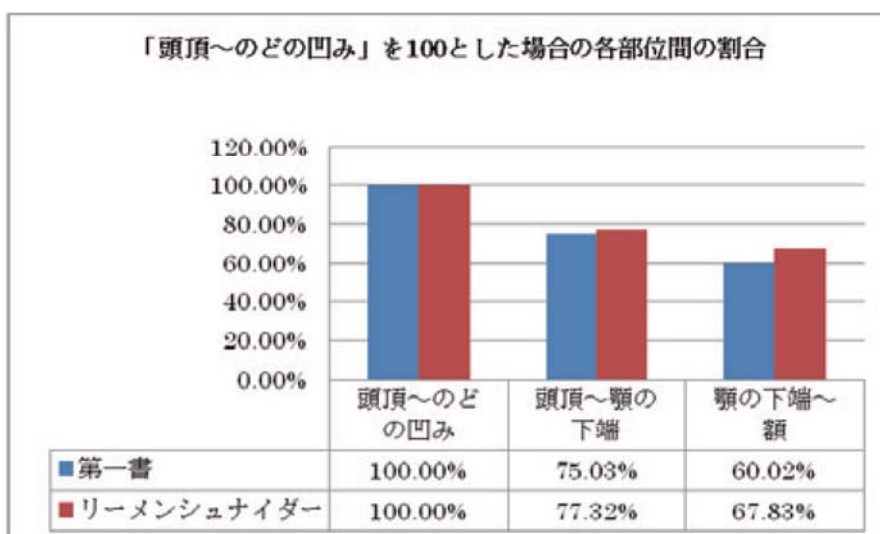


表7 各モジュールの各モジュールの「のどの凹み～脇腹」を100としたときの、「肩肉の高さ～脇腹」「のどの凹み～脇下」「のどの凹み～乳頭」「のどの凹み～胸下」の割合

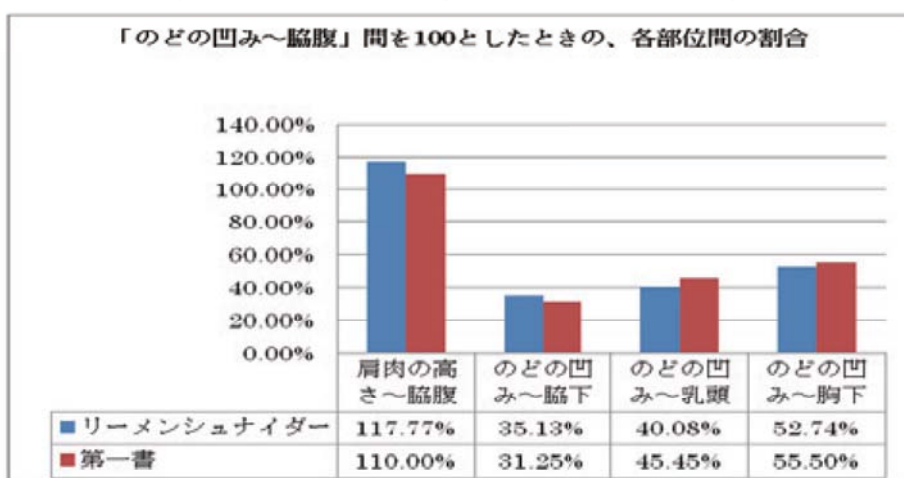


表8 各モジュールの「脇腹～陰部下端」間を100としたときの「脇腹～臍」「脇腹～腰下端」「脇腹陰部下端」の各部位の割合

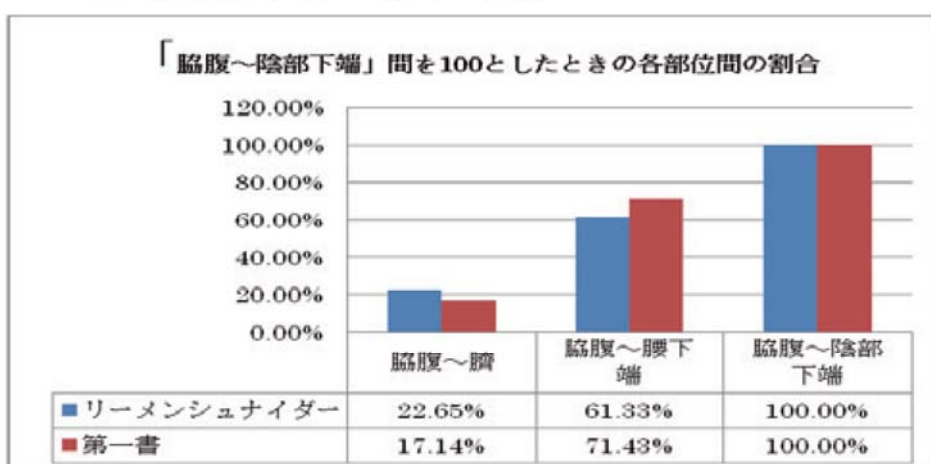


表9 全高を100としたときの「肩関節～肘～指先」の割合

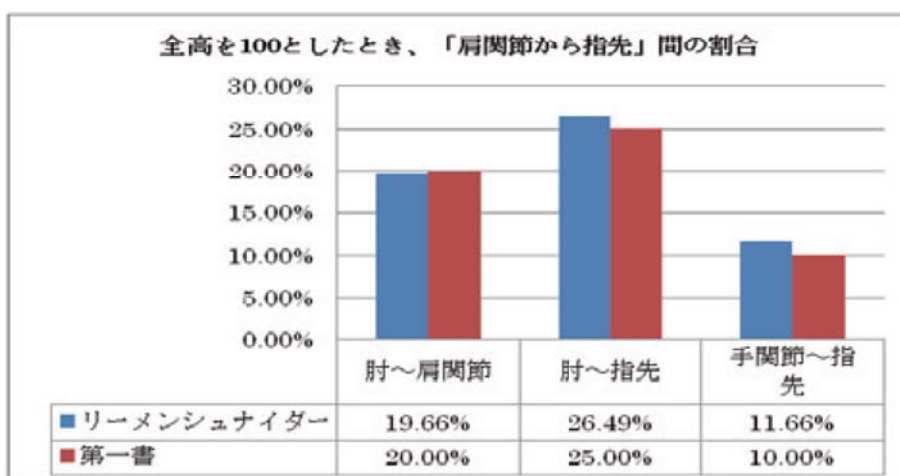


表 10 全高を 100 としたときの正面横幅の割合

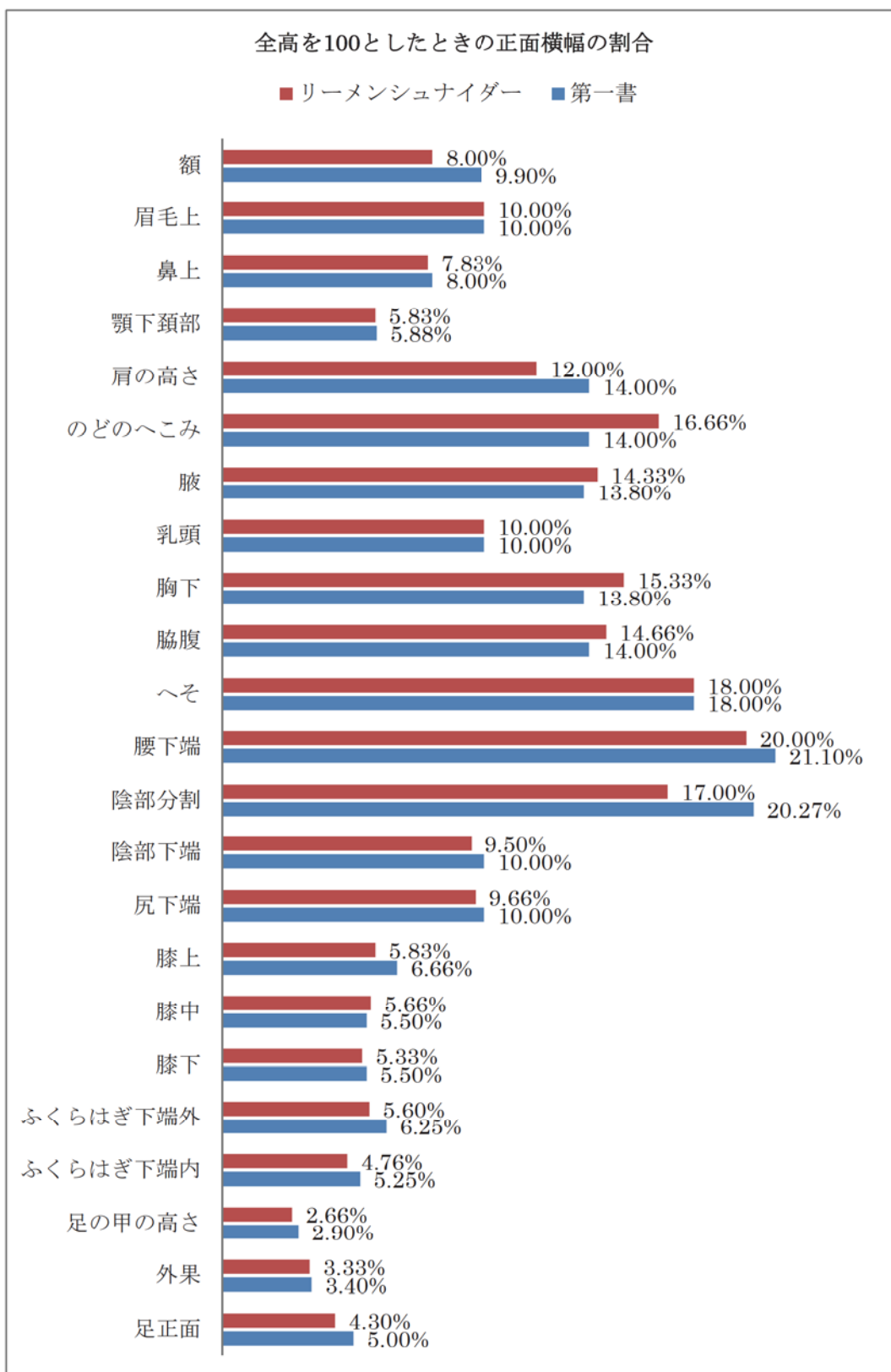


表 11 全高を 100 としたときの、第一書とリーメンシュナイダーの側面横幅比率の比較

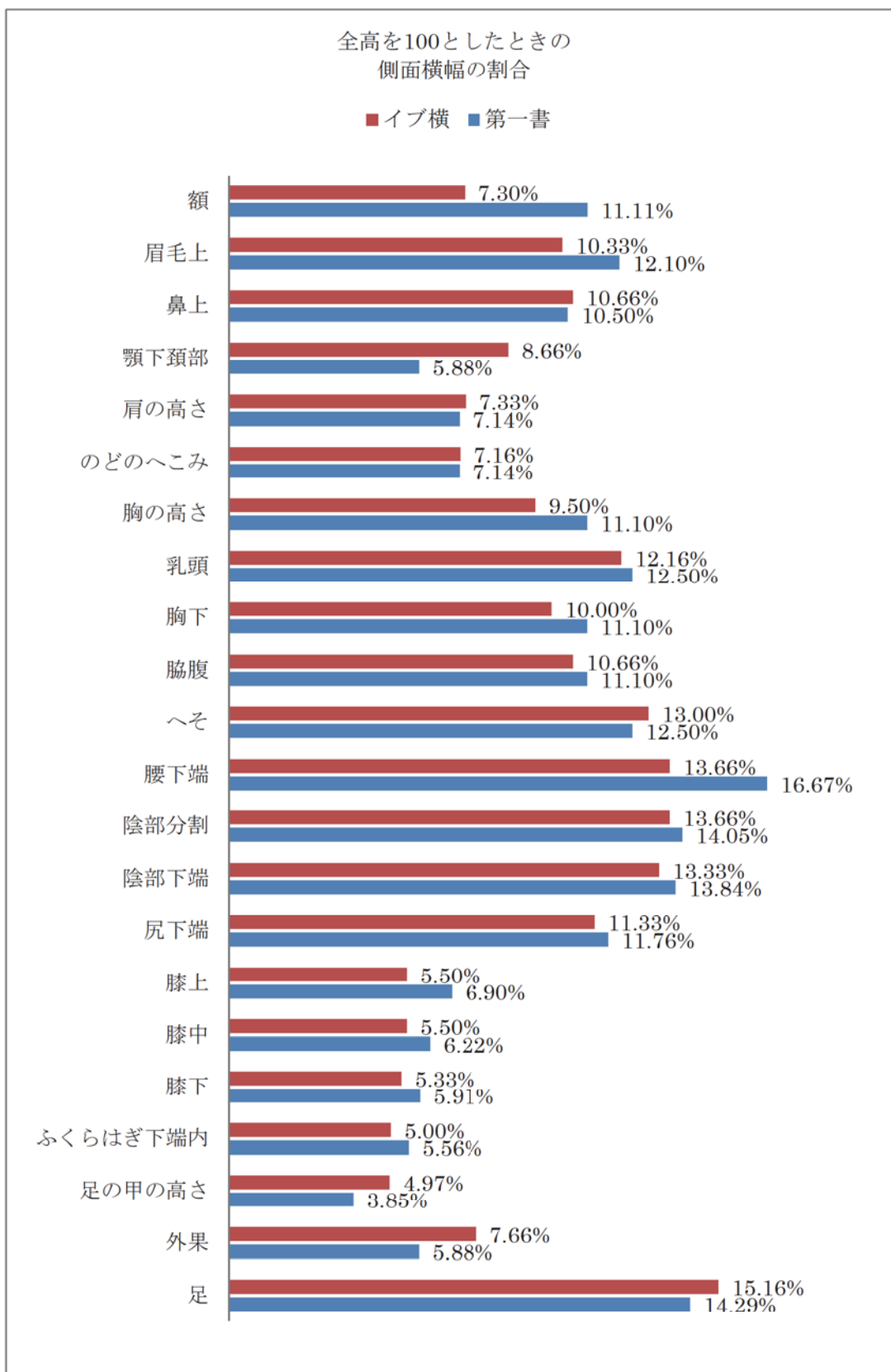


図 13 デューラー『人体均衡論四書』 p 87 の人体像に手を加えたもの

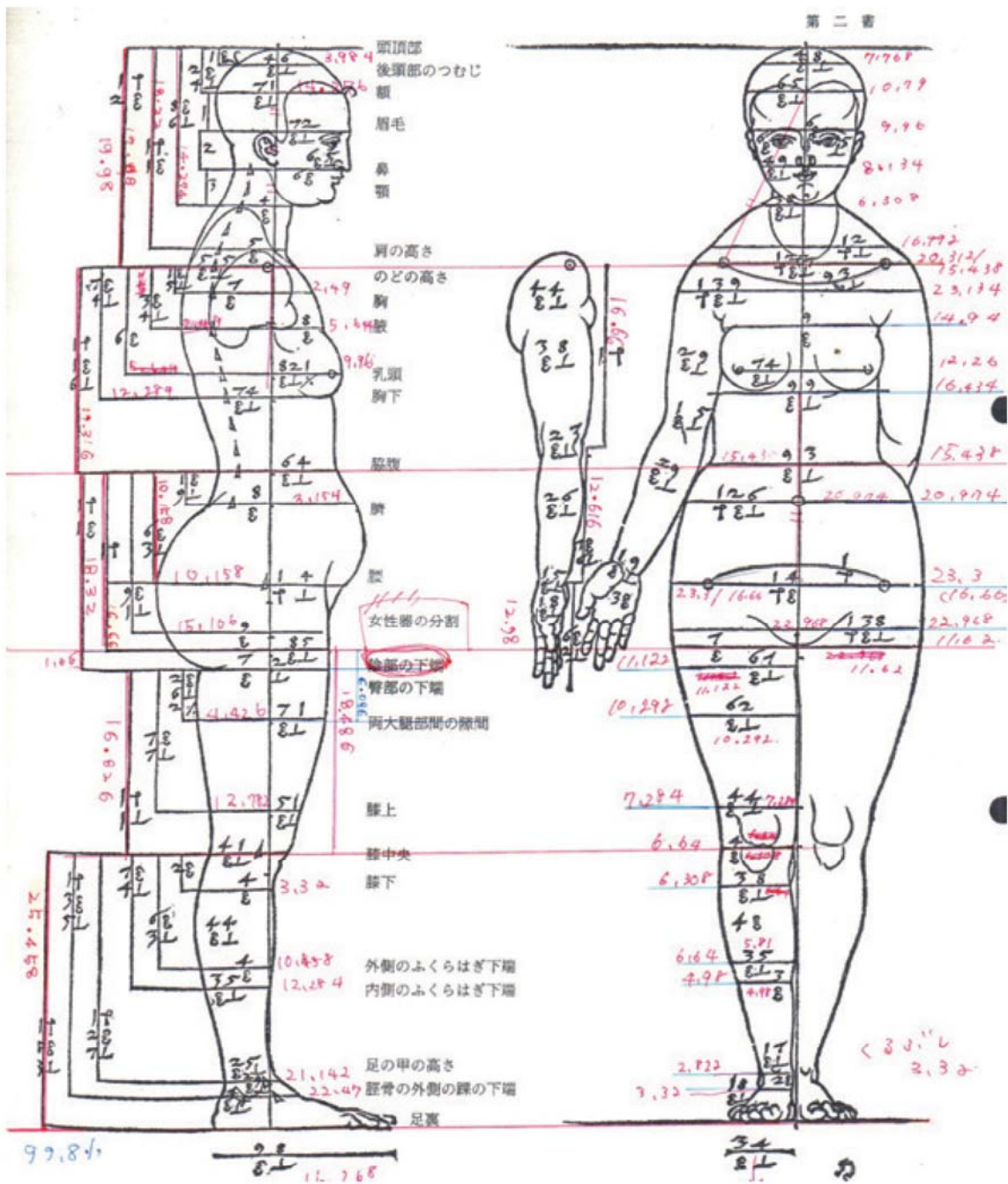


図14 リーメンシュナイダーのモジュールと第二書の図を重ねたもの

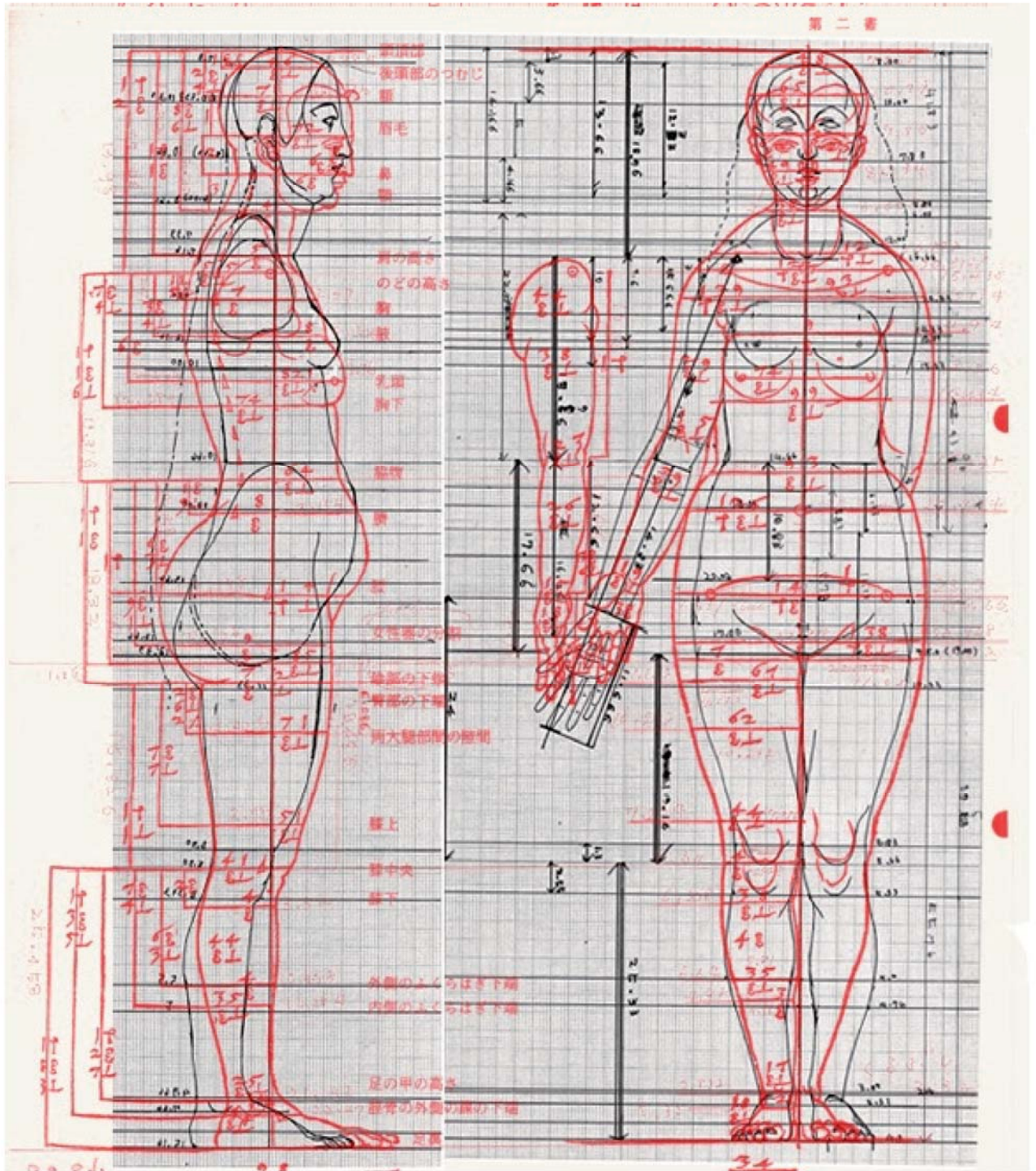


表 12 全高を 100 としたときの各部位間の割合比較

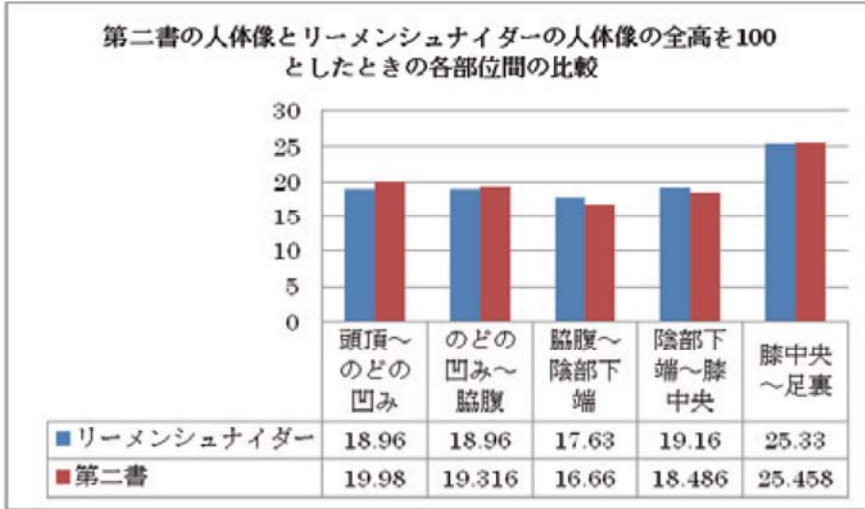


表 13 「のどの凹み～脇腹」を 100 としたときの各部位の割合

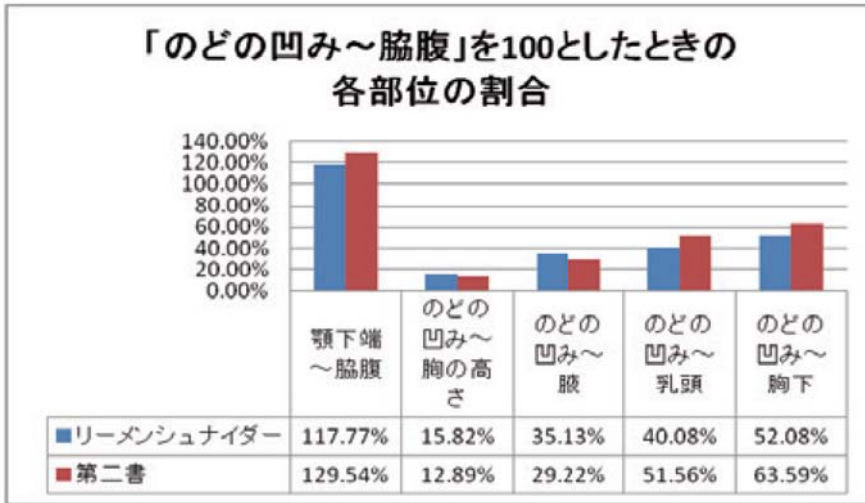


表 14 「脇腹～陰部下端」を 100 としたときの各部分間の割合

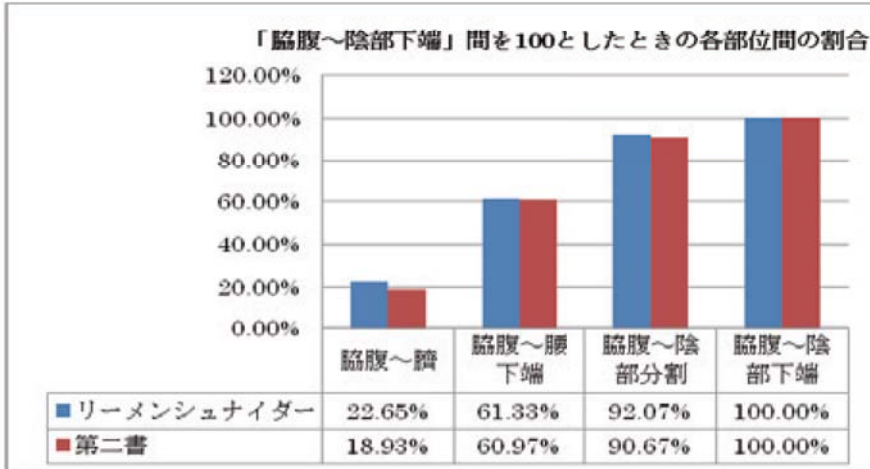


表 15 「脇腹～足裏」を 100 としたとき、各部位間の割合

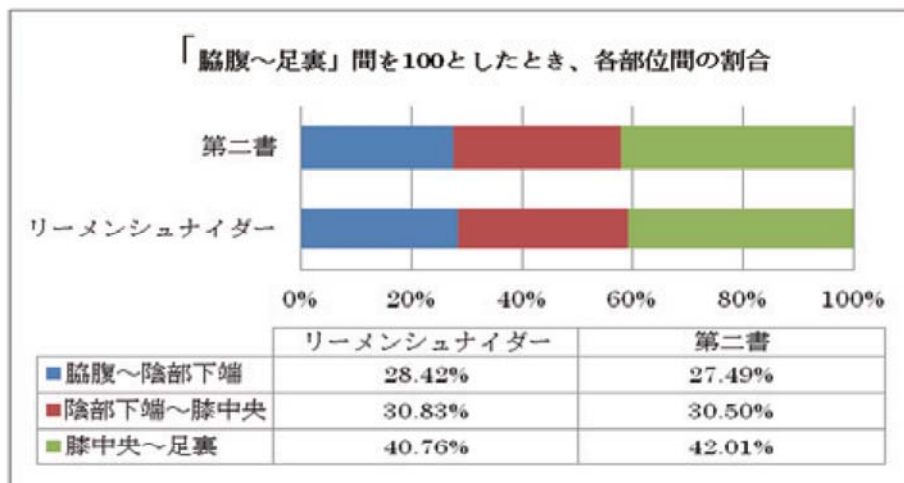


表 16 全高を 100 としたときの、「肩関節～指先」間及び各部関節間の割合

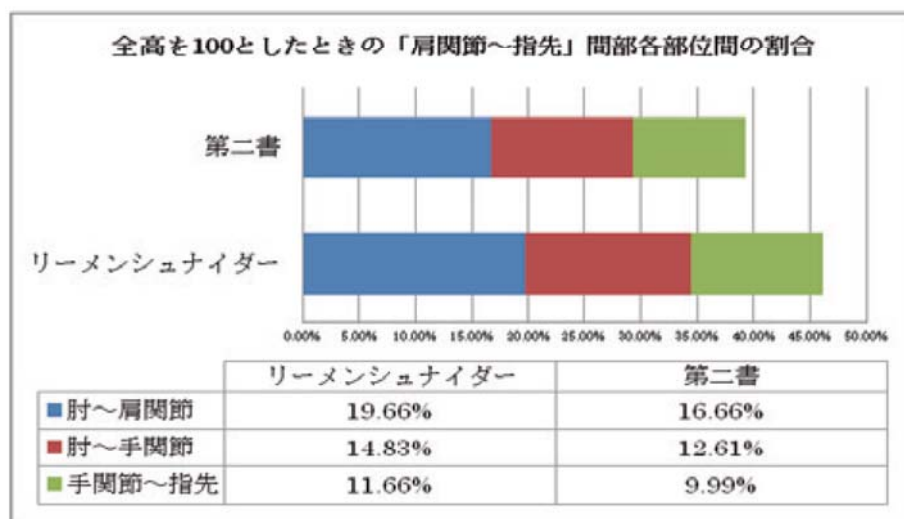


表 17 脇腹を 100 としたとき、各部位の割合

	リーメンシュナイダー	第二書
眉毛上※	68.2%	64.5%
鼻上	53.4%	52.6%
肩の高さ	81.8%	110.1%
のどの凹み	113.6%	131.6%
脇	97.7%	96.8%
乳頭	68.2%	79.4%
胸下	104.4%	106.4%
脇腹	100.0%	100.0%
臍	122.7%	135.6%
腰下端	136.4%	151.0%
陰部下端	115.9%	148.8%

表 18 全高を 100 としたときの、正面横幅の割合

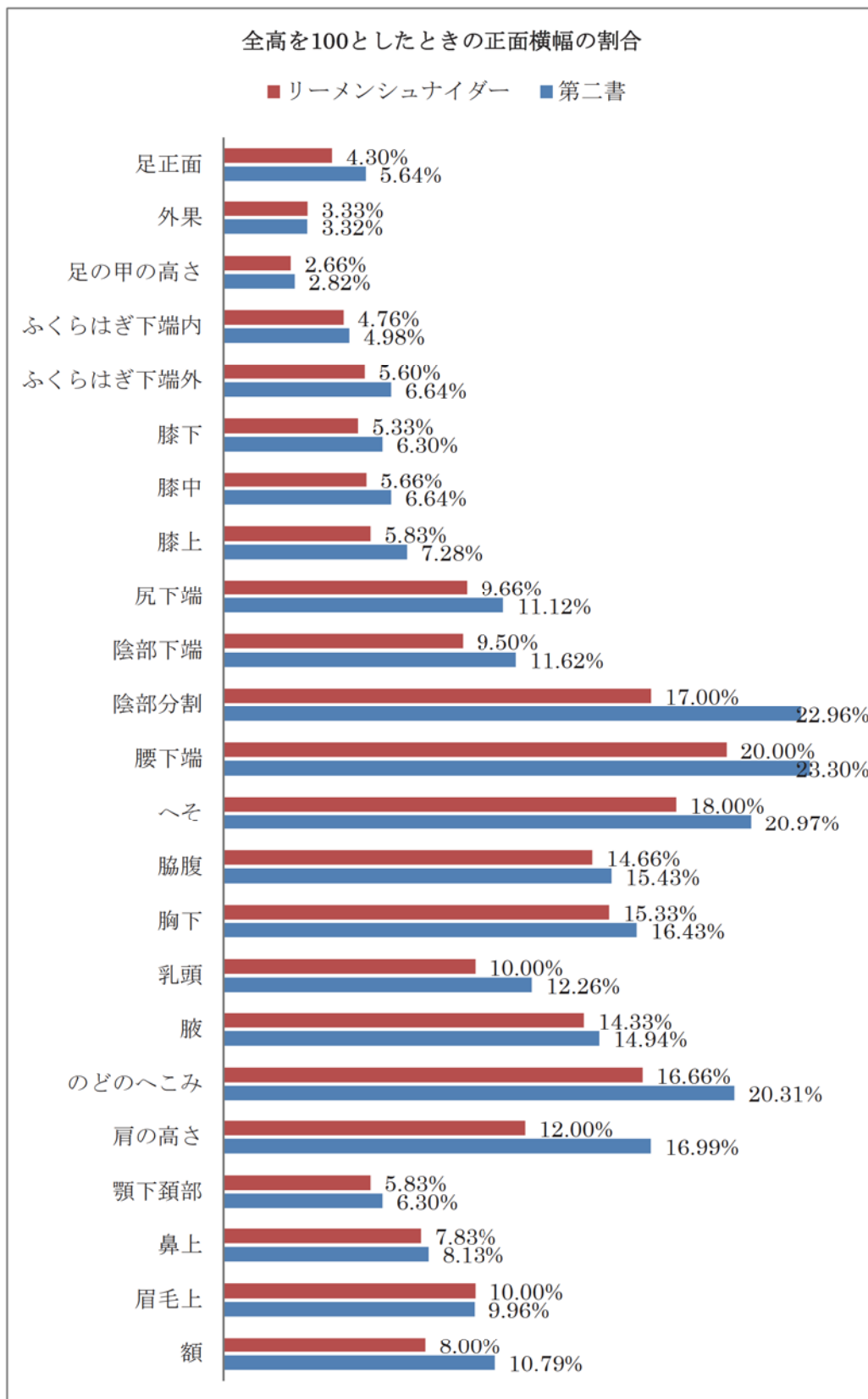


表 19 全高を 100 としたとき側面横寸の比較

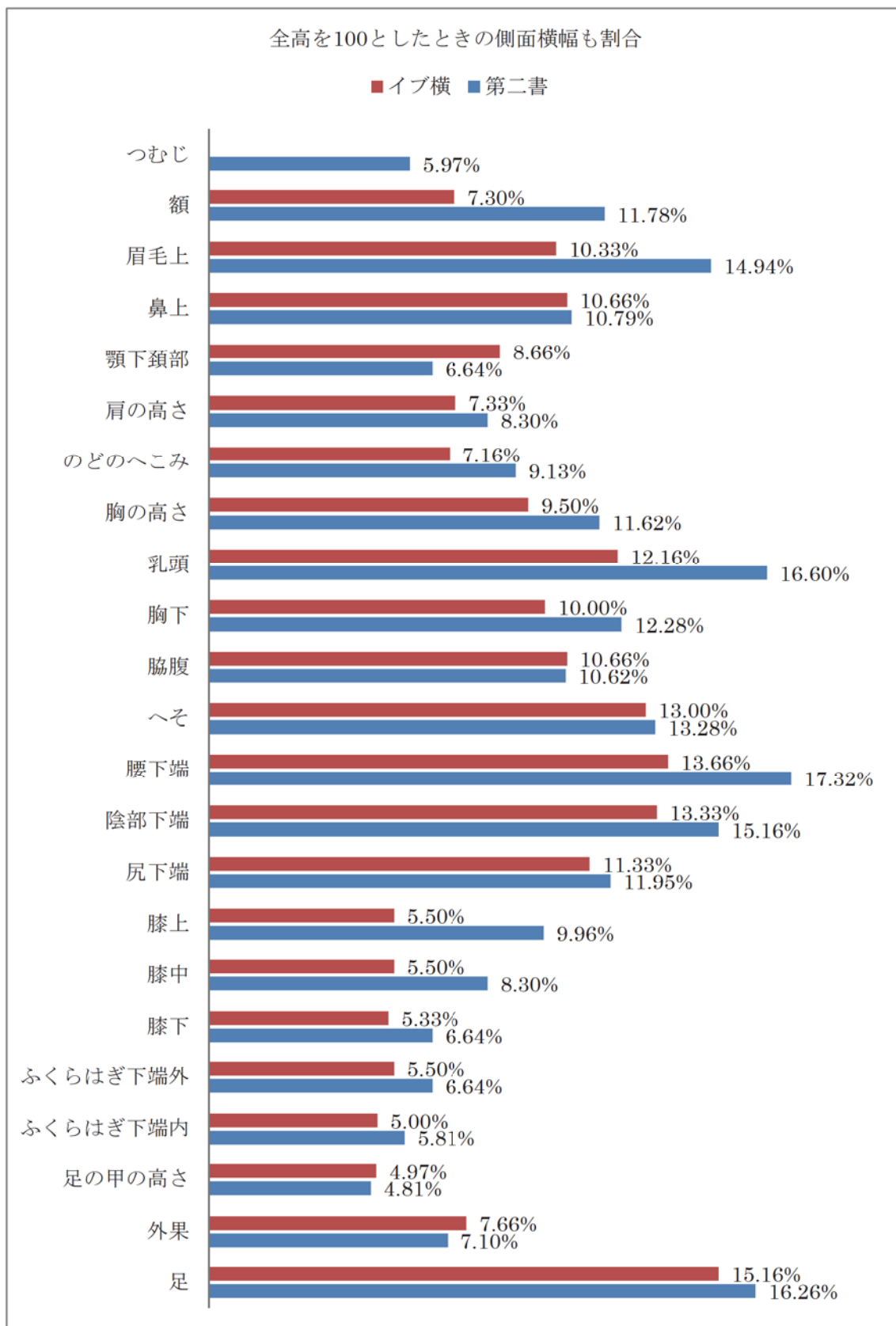


表 20 脇腹を 100 としたとき、各部の割合

	リーメンシュナイダー	第二書
額	68.48%	110.93%
肩の高さ	68.76%	80.86%
腋	89.11%	125%
乳頭	114.07%	154.62%
胸下	93.80%	115.62%
臍	121.95%	125%
腰下端	128.14%	163.06%
陰部下端	125.04%	142.18%

図 15 ドイツ人モジュール (正面図)

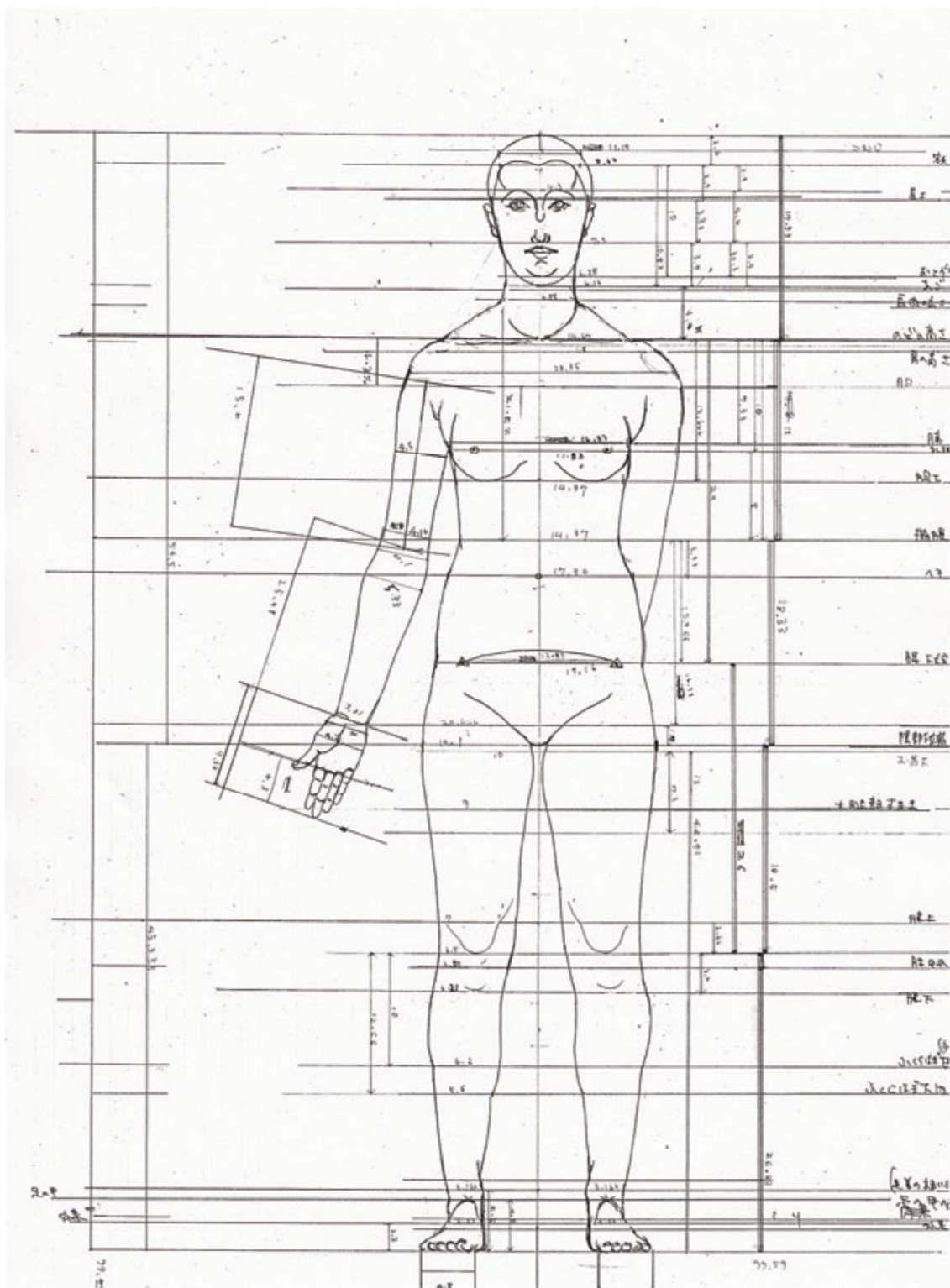


図 16 ドイツ人モジュール (側面図)

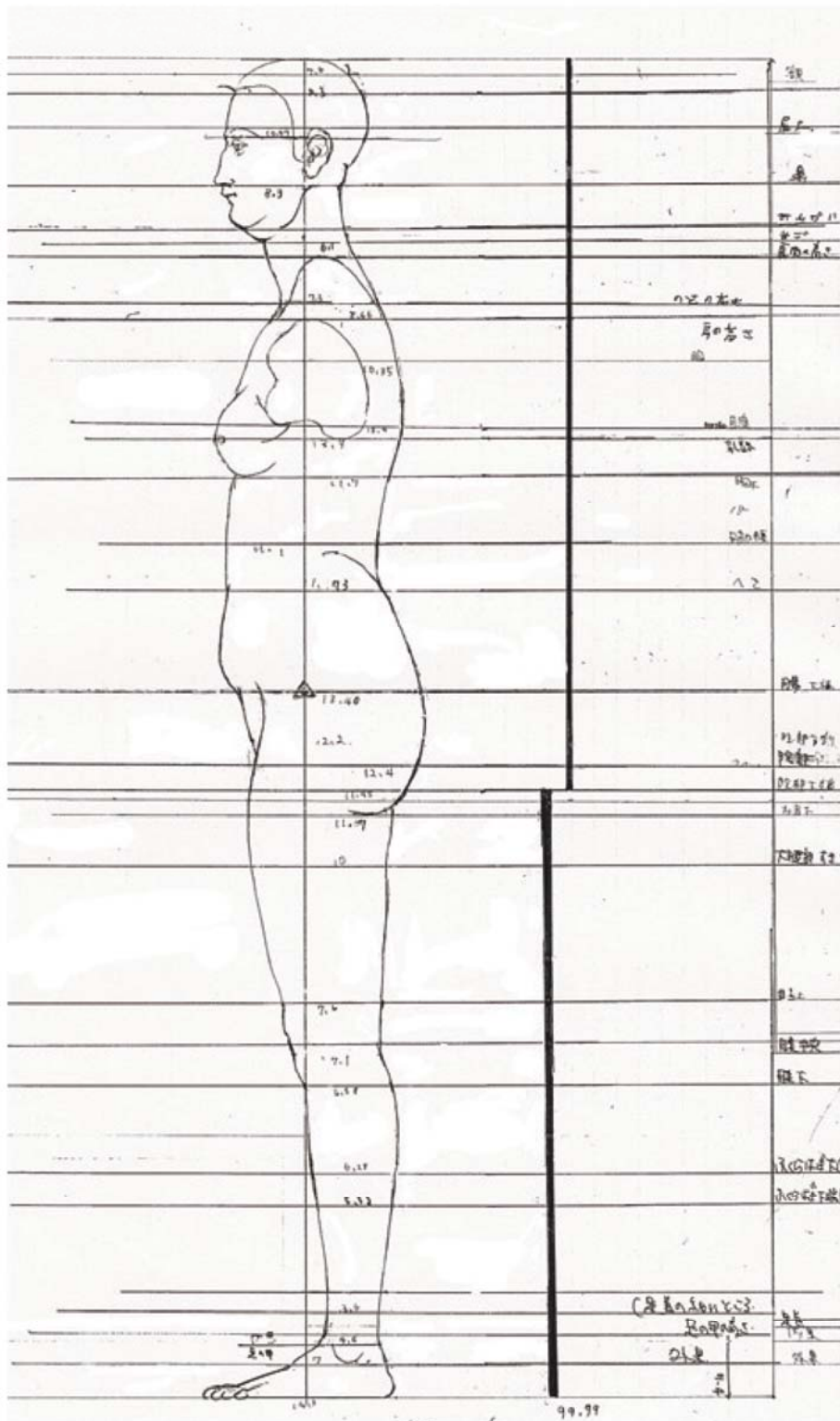


図 18 ドイツ人モジュールとリーメンシュナイダーのモジュールを重ねたもの(側面)

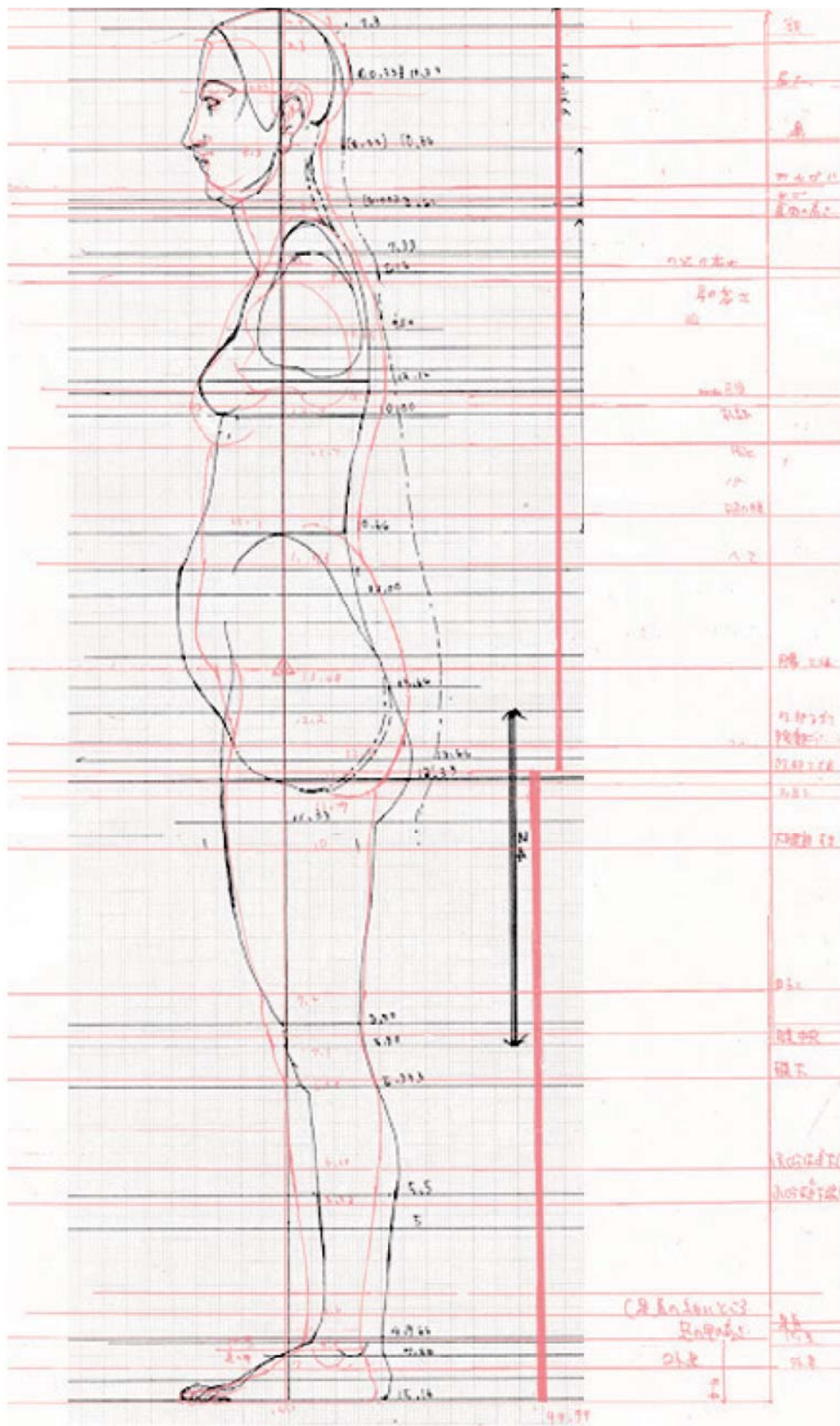


表 21 全高を 100 としたときの各部の割合

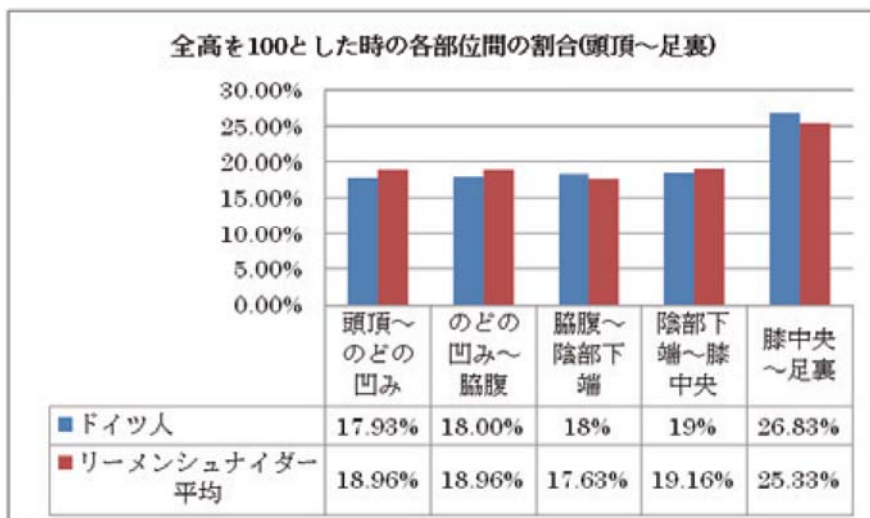


表 22 「頭頂～のどのへこみ」を 100 としたときの各部の割合

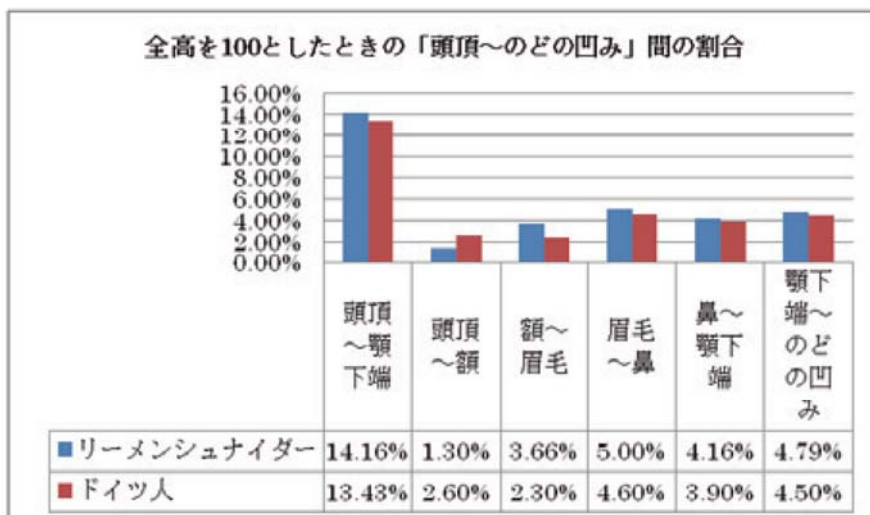


表 23 「のどのへこみ～脇腹」を 100 としたときの各部の割合

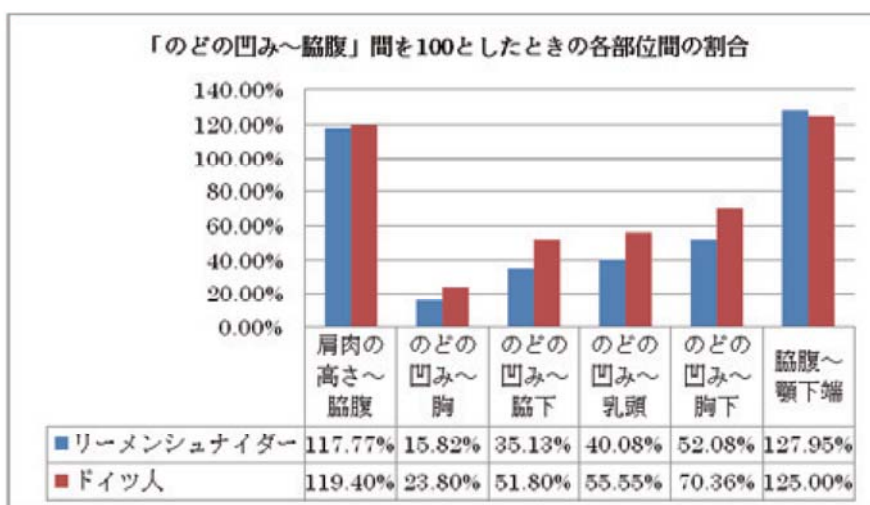


表 24 「脇腹から陰部下端」を 100 としたときの各部位間の比率

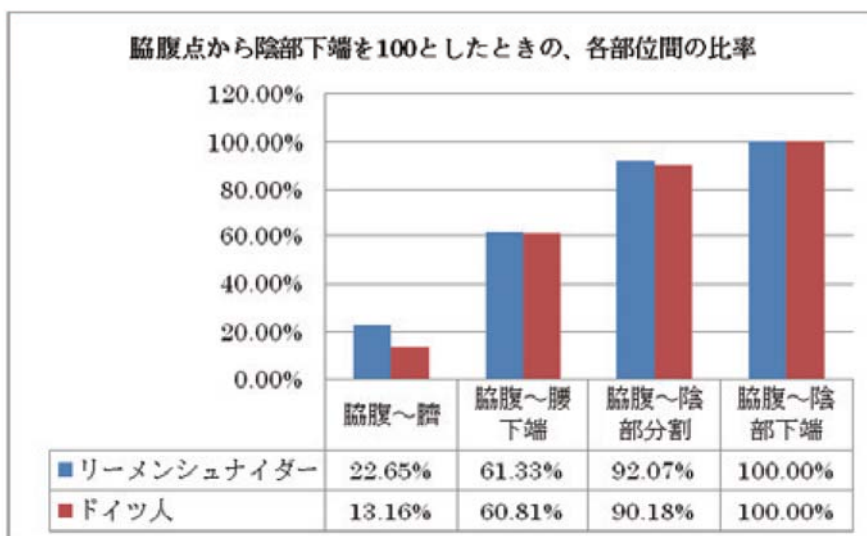


表 25 「脇腹～足裏」を 100 としたときの各部位間の比率(表 25 参照)

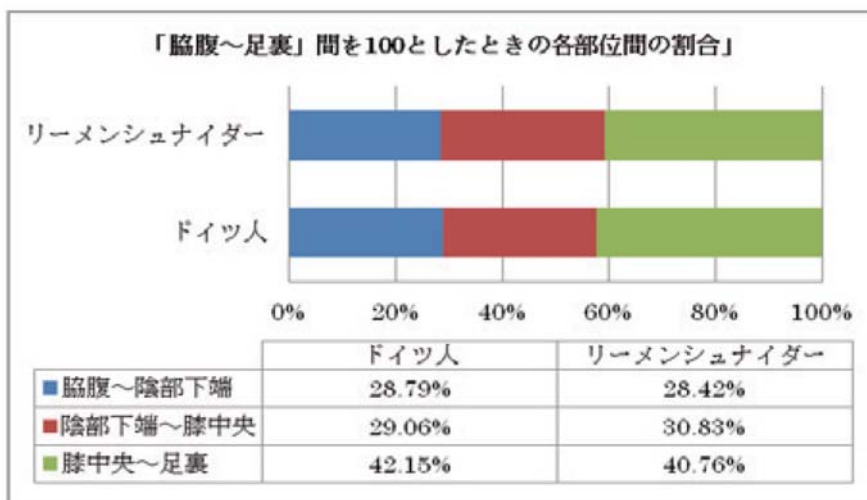


表 26 全高を 100 としたときの腕の長さの割合

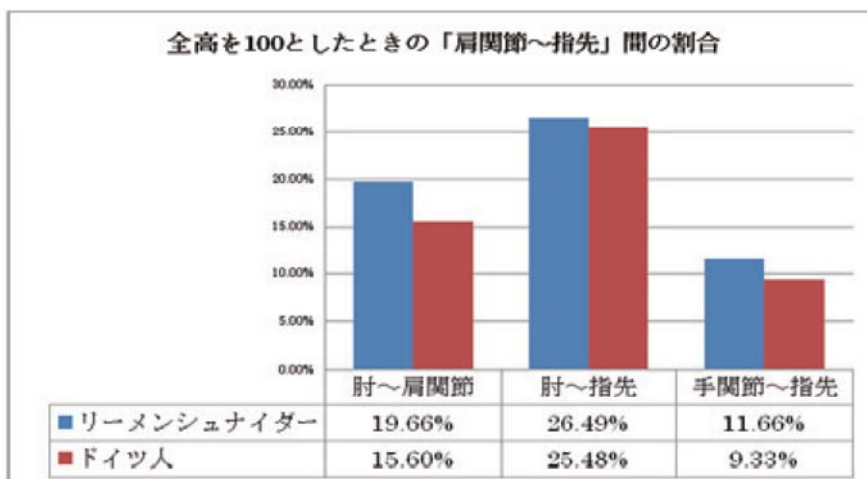


表 27 全高を 100 としたとき正面横寸の割合

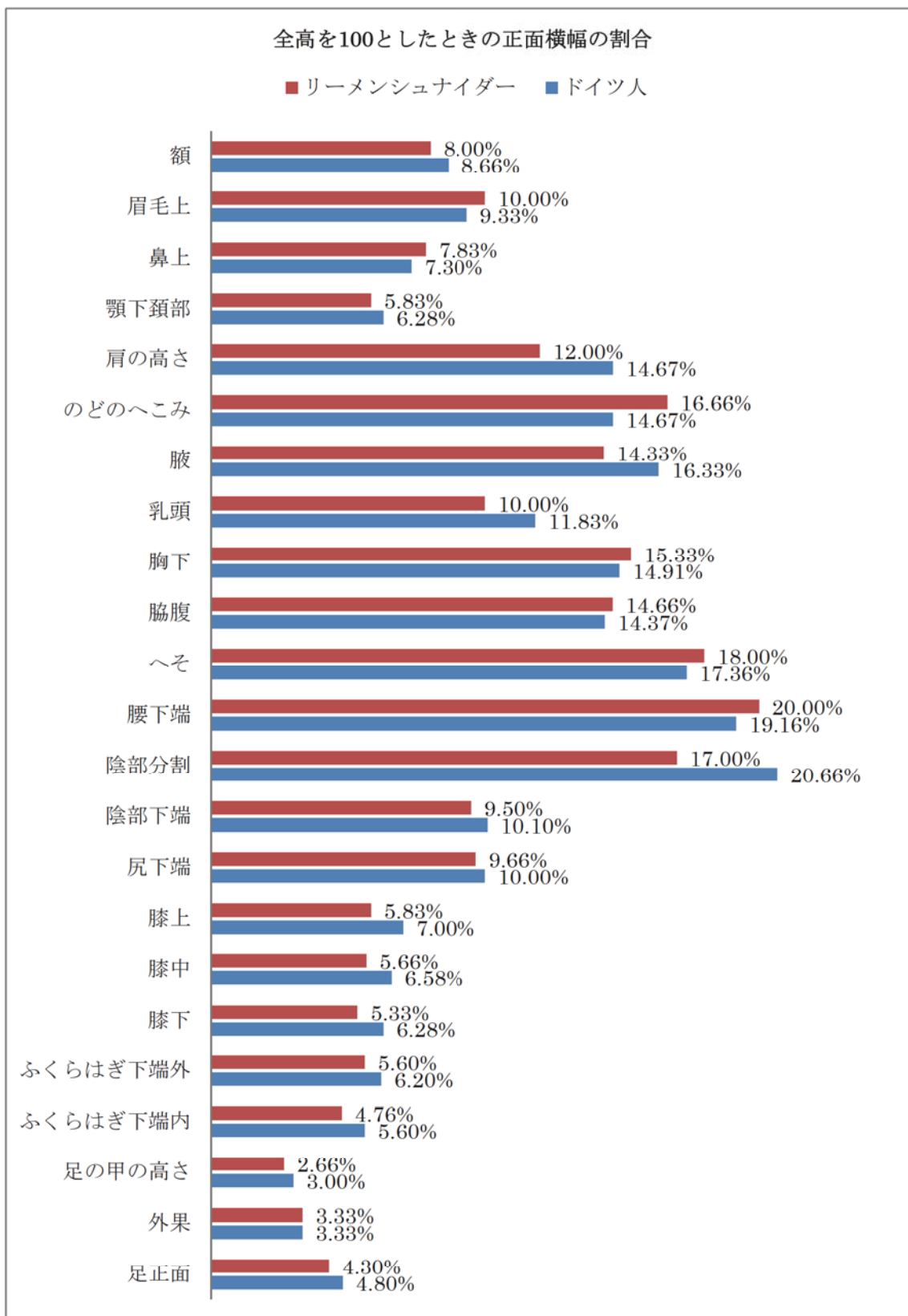


表 28 全高を 100 としたときの側面横寸の割合

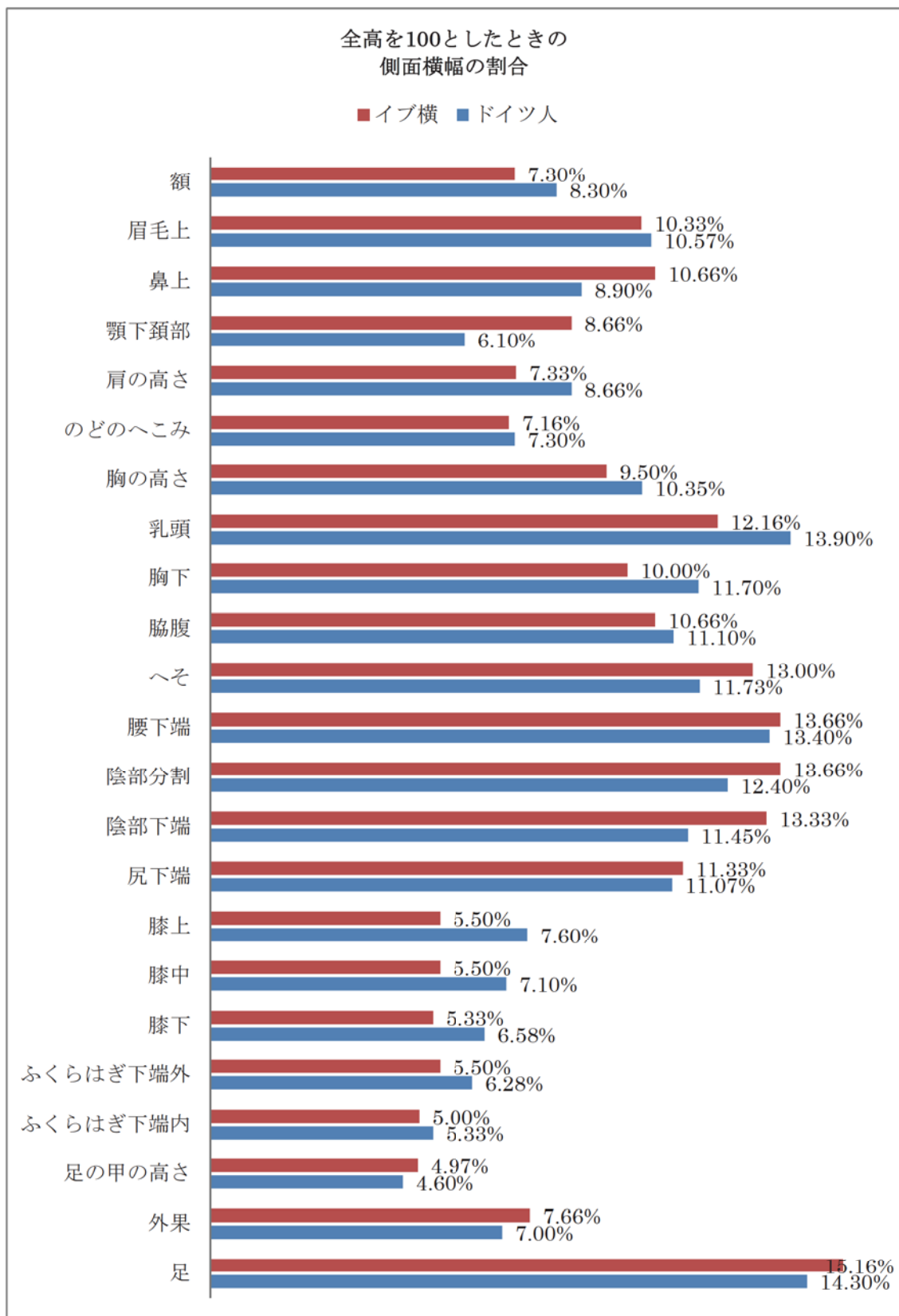


図 19 日本人モジュール(正面)

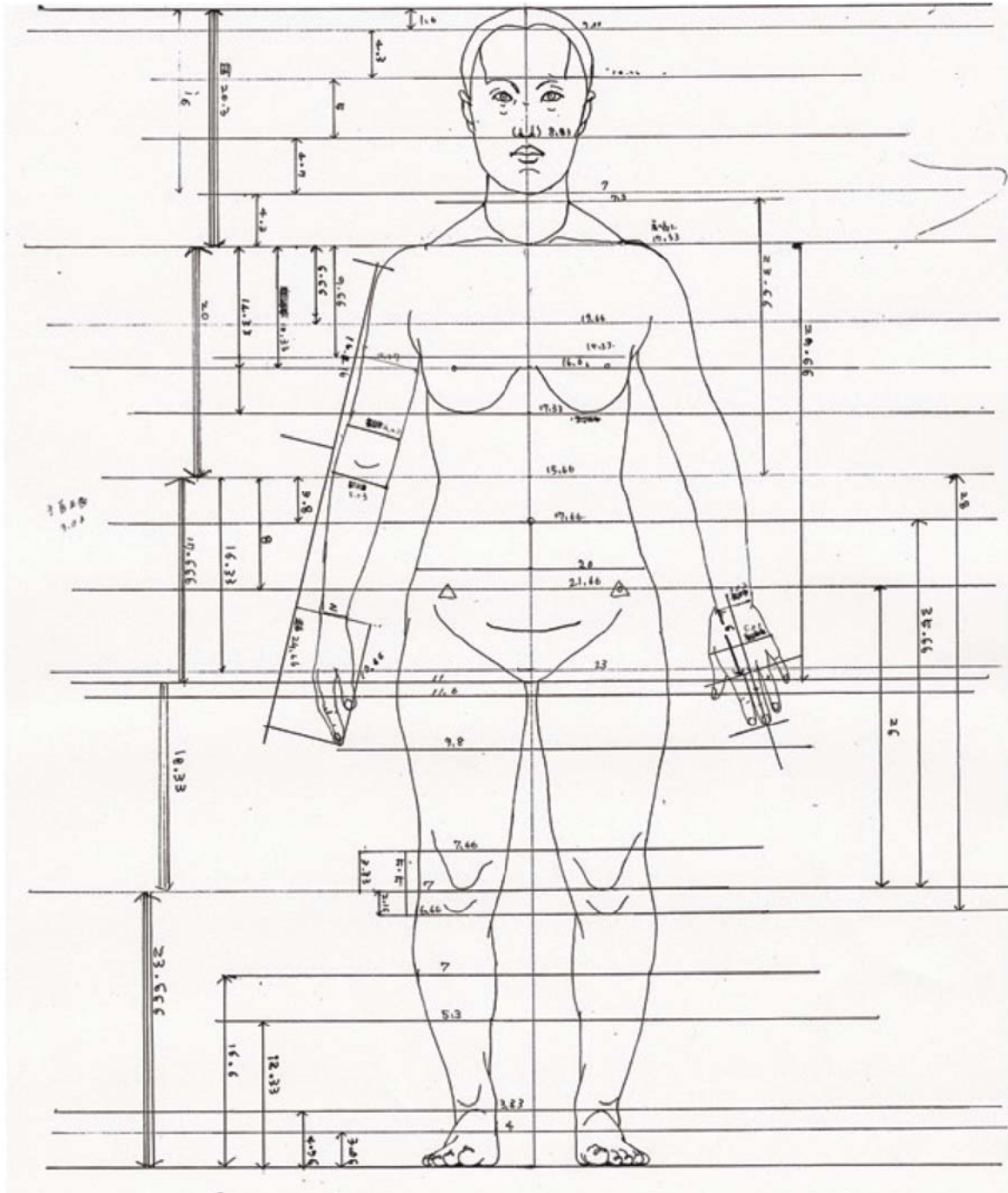


図 20 日本人モジュール(側面)

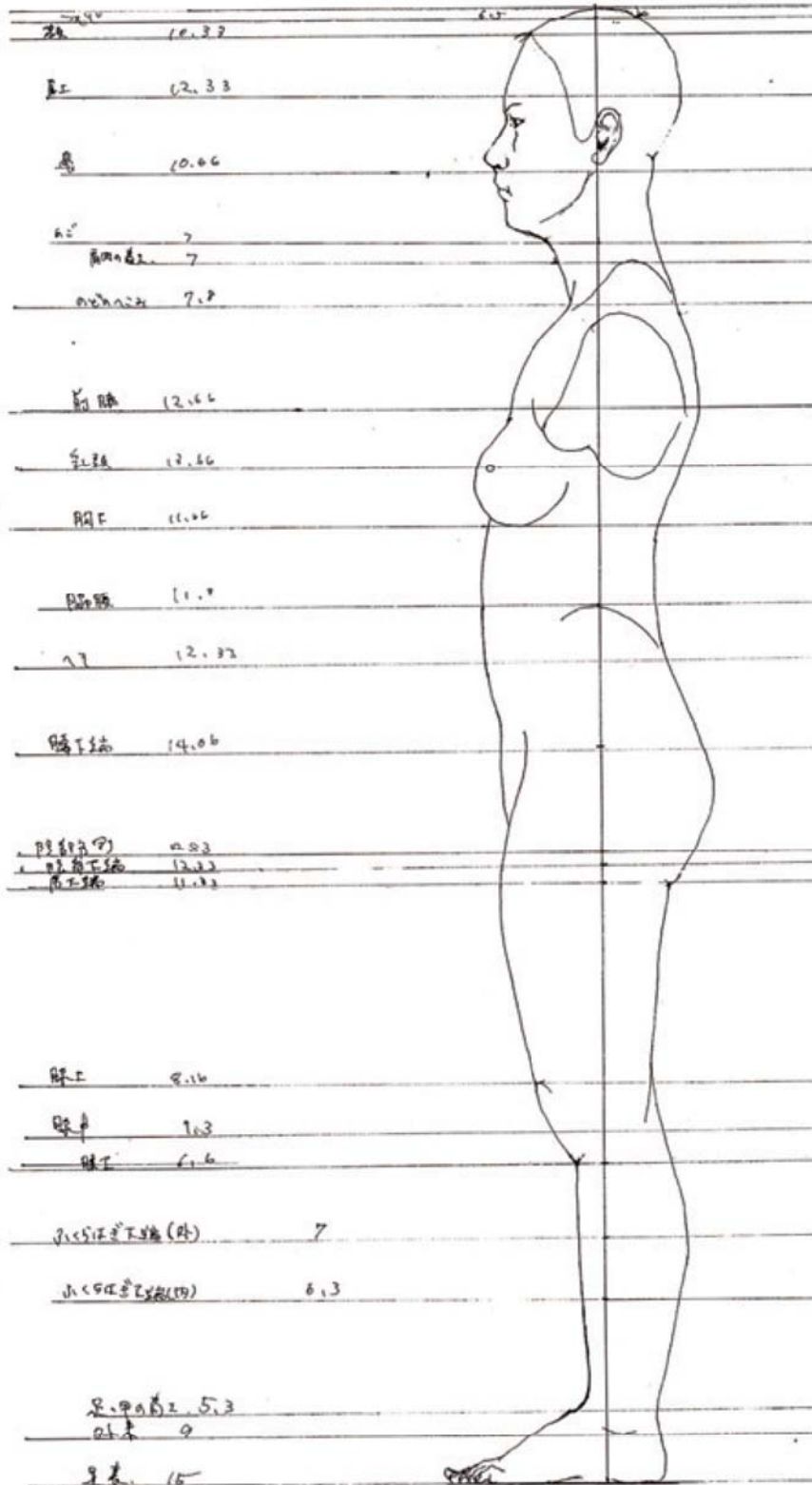


図 21 日本人モジュールとリーメンシュナイダーのモジュール重ねたもの(正面)

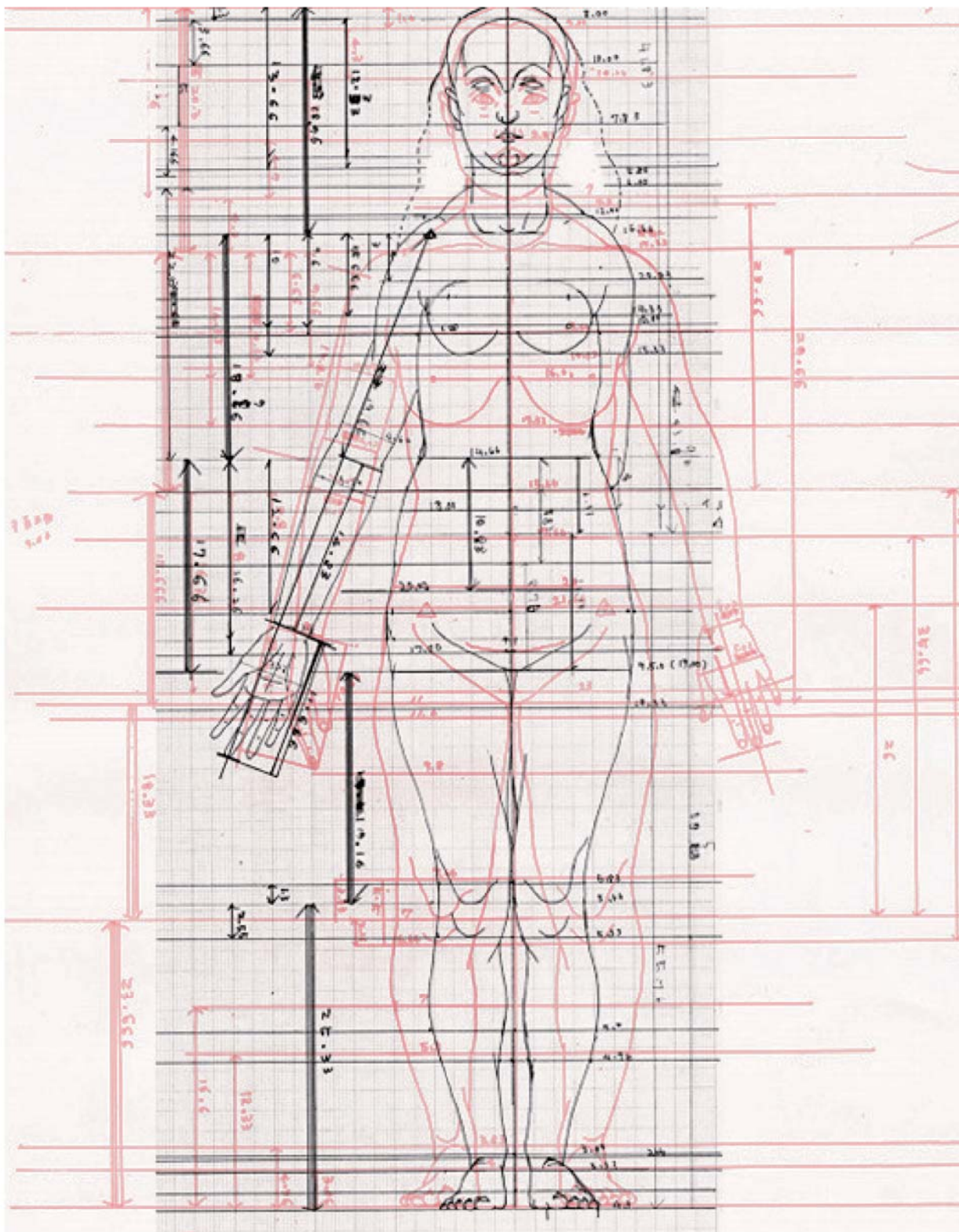


図 22 日本人モジュールとリーメンシュナイダーモジュールを重ねたもの(側面)

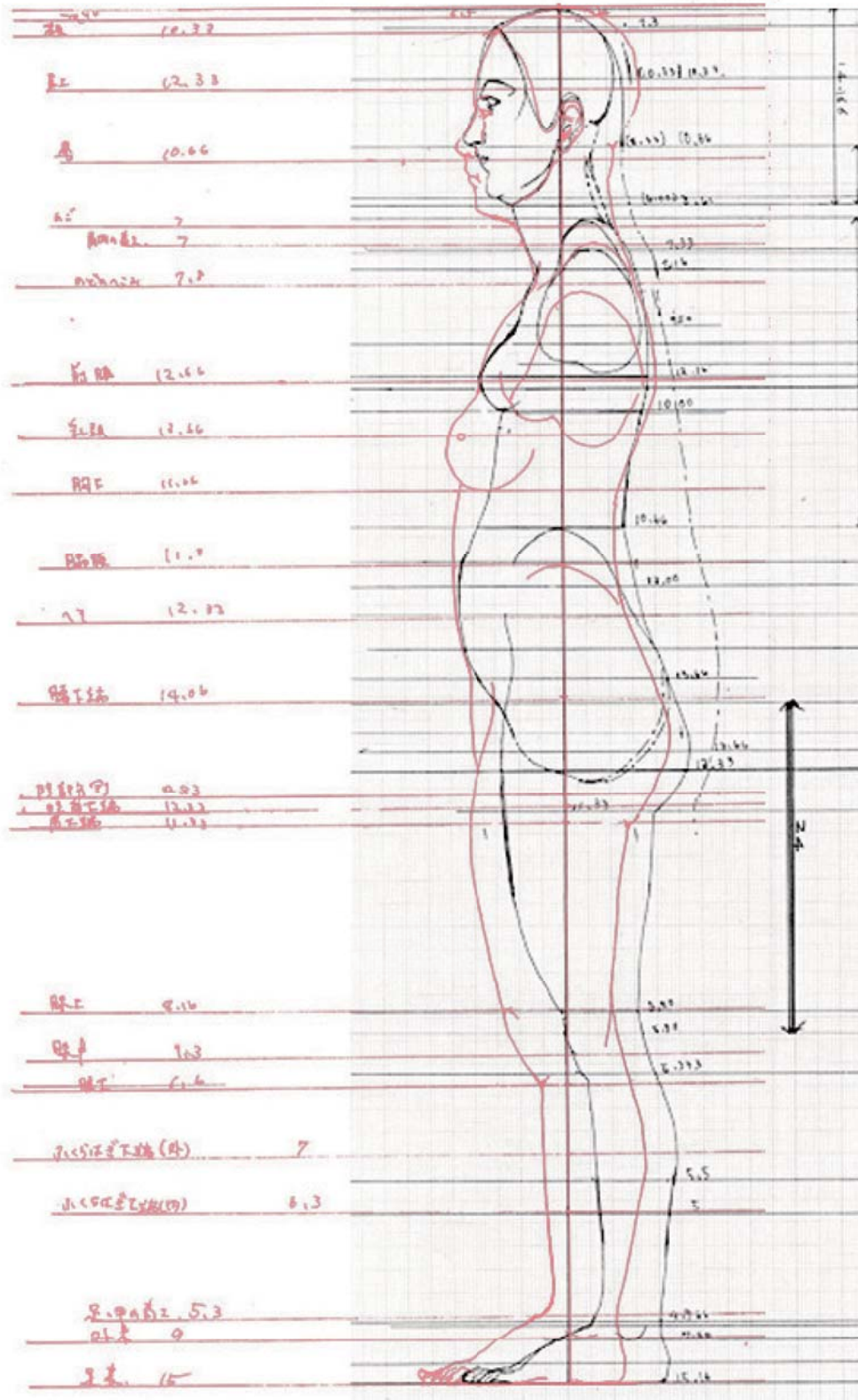


表 29 全高を100としたとき各部位間の割合

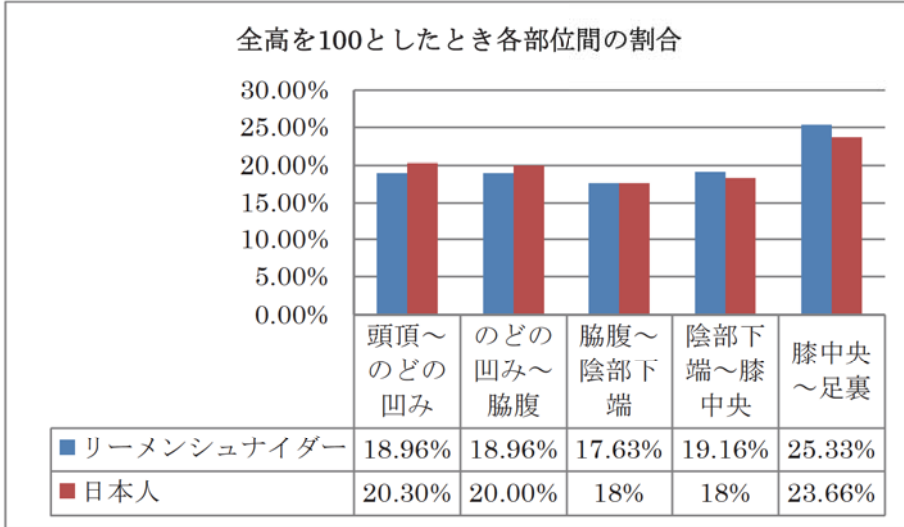


表 30 「のどの凹み～脇腹」を100としたときの各部位間の割合

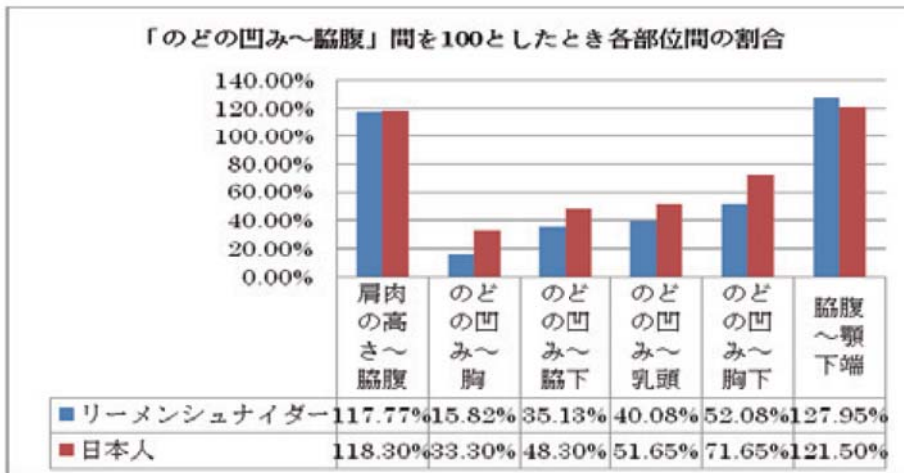


表 31 「脇腹～陰部下端」を100としたとき各部の割合

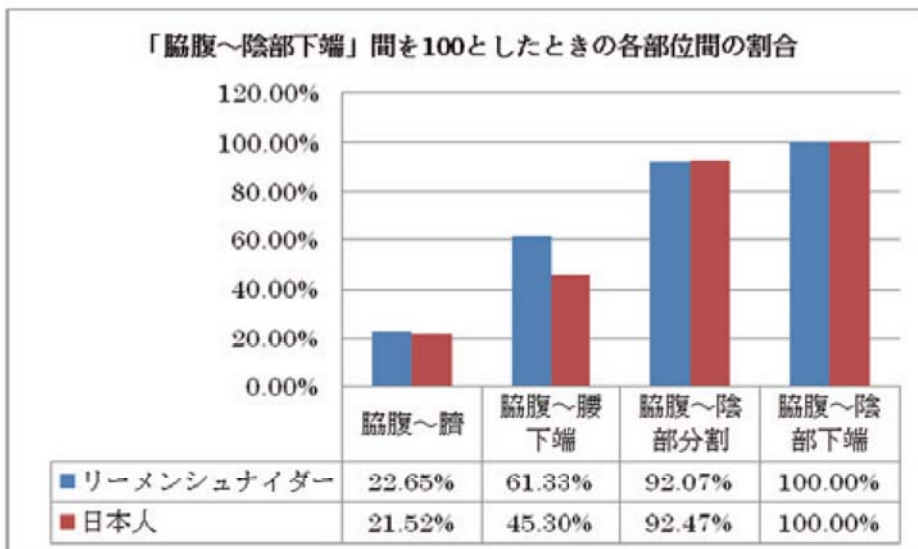


表 32 「脇腹～足裏」の各部位間の割合

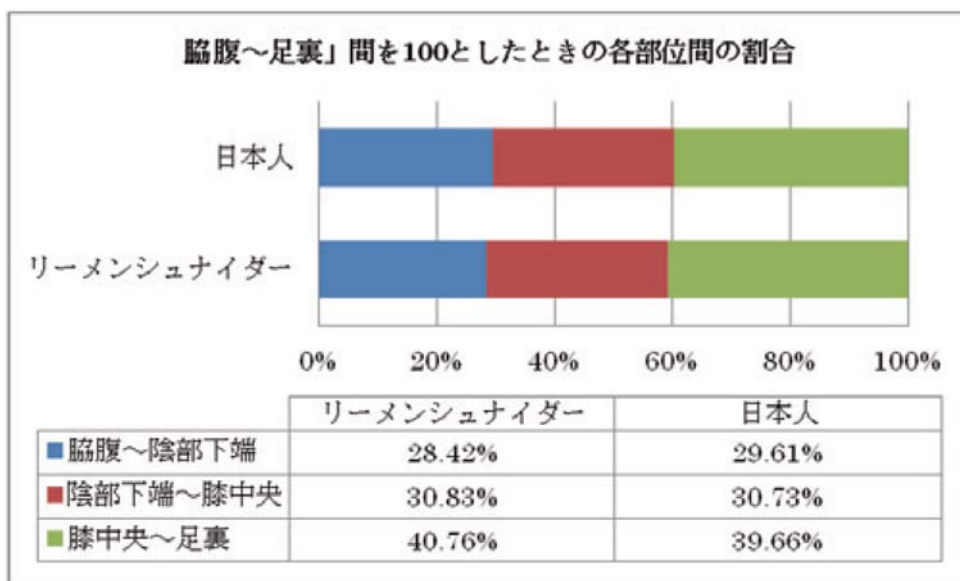


表 33 全高を 100 としたときの各部位間の割合

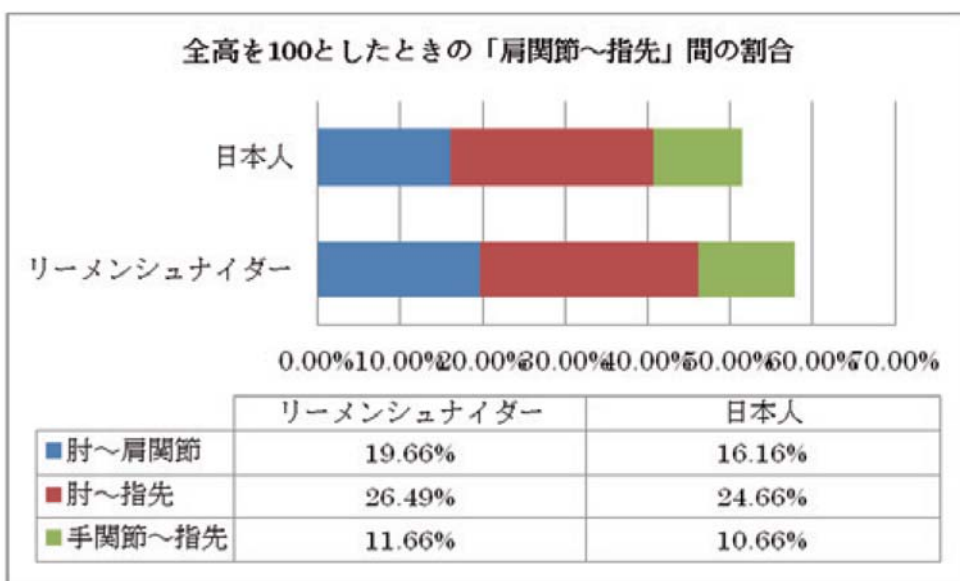


表 34 全高を 100 としたときの正面横寸の割合

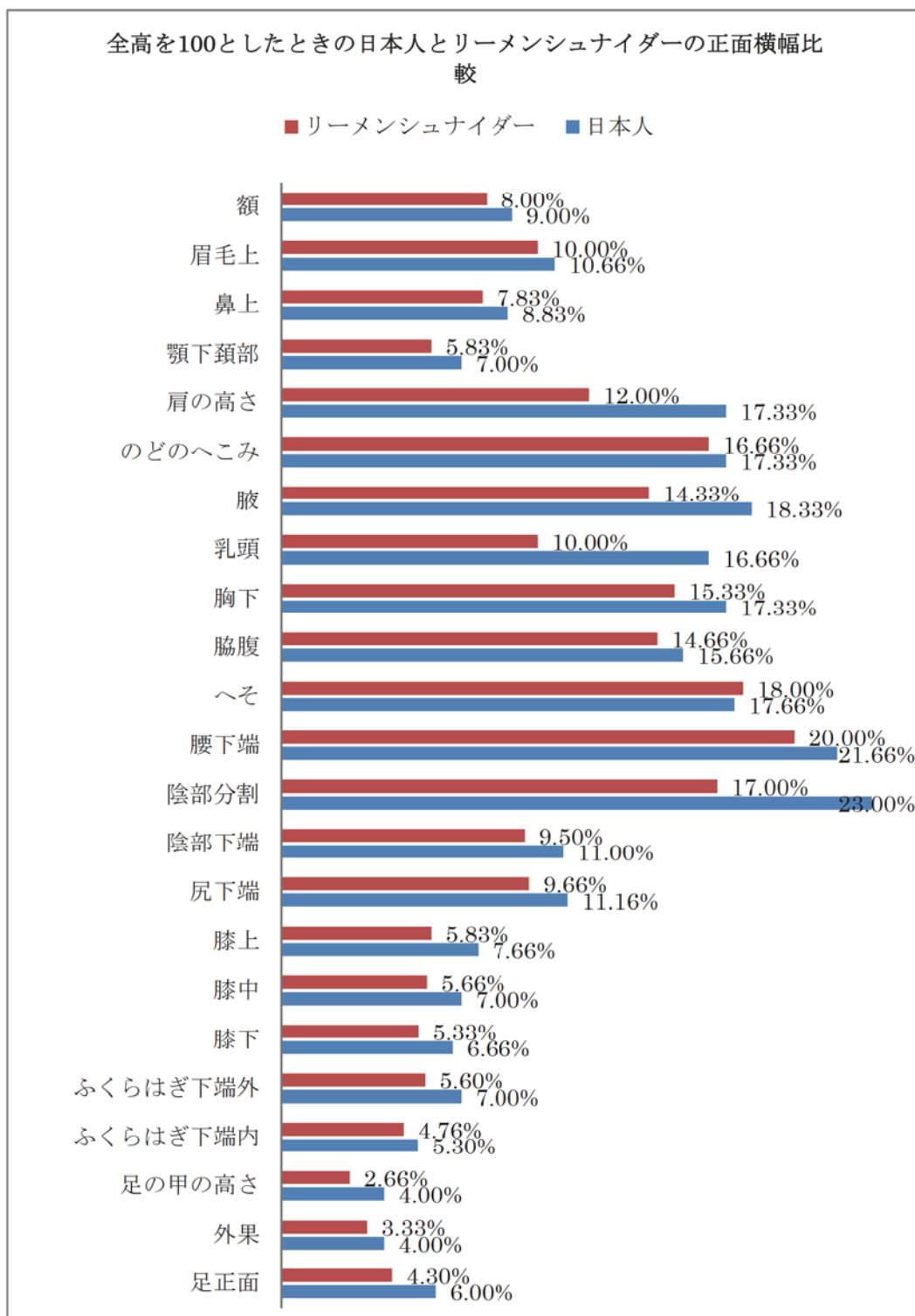


表 35 全高を100としたときの側面横幅の割合

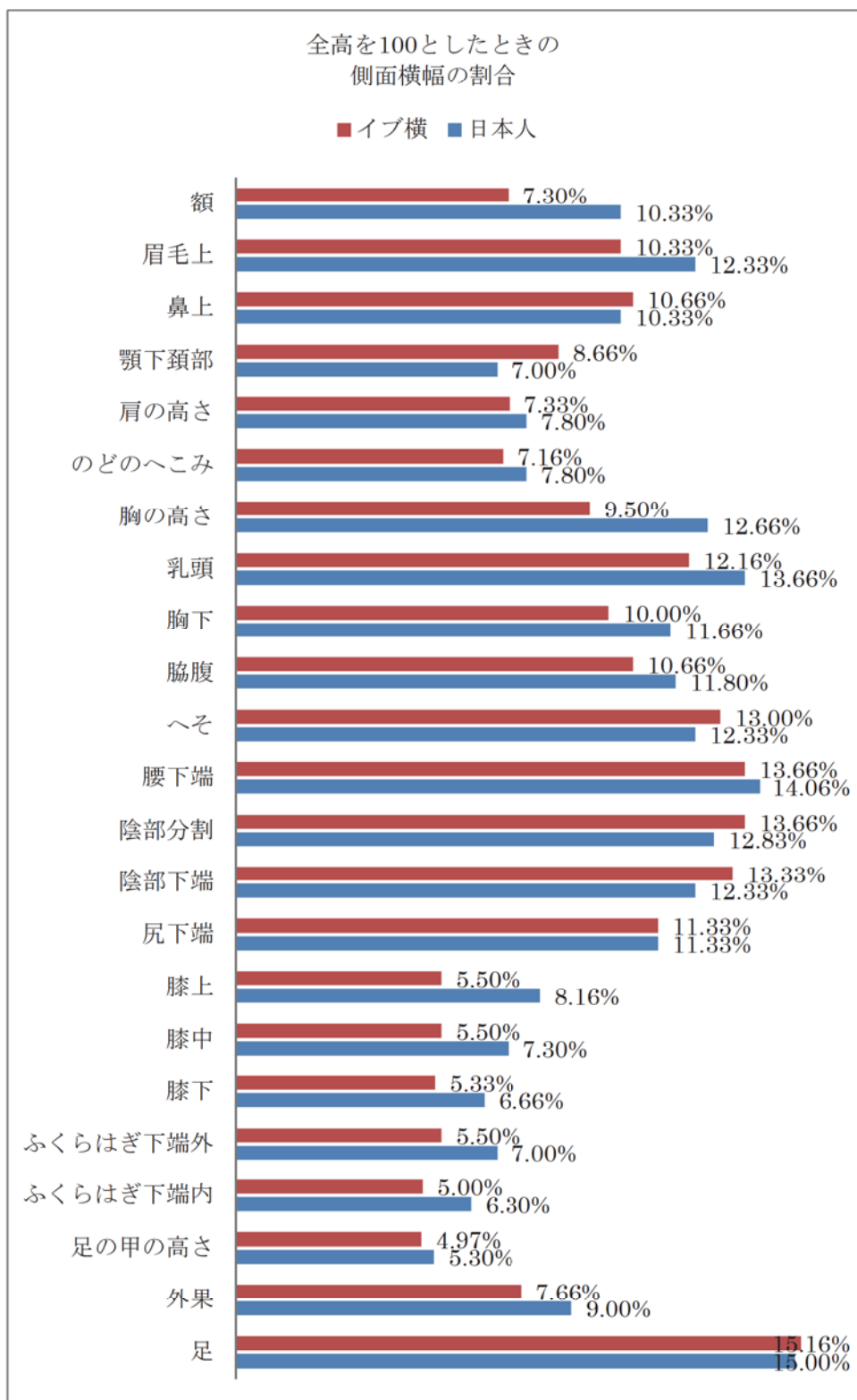


表 36 正面横寸を 100 とし、側面横寸の割合

	日本人	リーメンシュナイ ダー	ドイツ人
額	114.78%	109.24%	95.84%
眉毛上	109.12%	108.87%	113.66%
鼻上	114.78%	148.67%	141.51%
顎下頸部	100.00%	204.13%	97.13%
肩の高さ	106.85%	106.10%	125.87%
のどのへこみ	45.88%	81.12%	49.76%
腋	64.39%	64.42%	82.06%
乳頭	115.47%	120.23%	123.01%
胸下	67.28%	83.46%	78.16%
脇腹	75.35%	68.06%	77.24%
へそ	69.82%	64.87%	42.05%
腰下端	64.91%	66.38%	69.94%
陰部分割	55.78%	58.48%	60.00%
陰部下端	56.05%	44.76%	56.68%
尻下端	50.67%	53.96%	55.35%
大腿部隙間	105.41%	105.54%	111.11%
膝上	106.53%	92.32%	108.57%
膝中	104.29%	94.51%	109.23%
膝下	100.00%	106.30%	104.78%
ふくらはぎ下端外	100.00%	92.41%	101.29%
ふくらはぎ下端内	118.87%	111.21%	95.18%
足の甲の高さ	132.50%	164.25%	153.33%
外果	225.00%	293.59%	210.21%
足正面	250.00%	323.22%	297.92%

図 23 木断面図

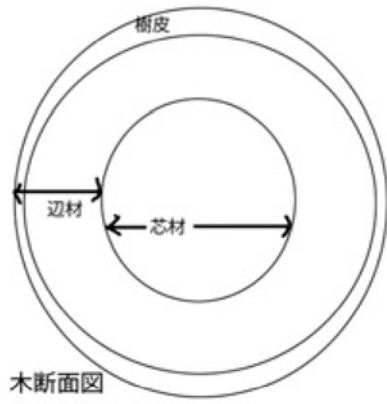
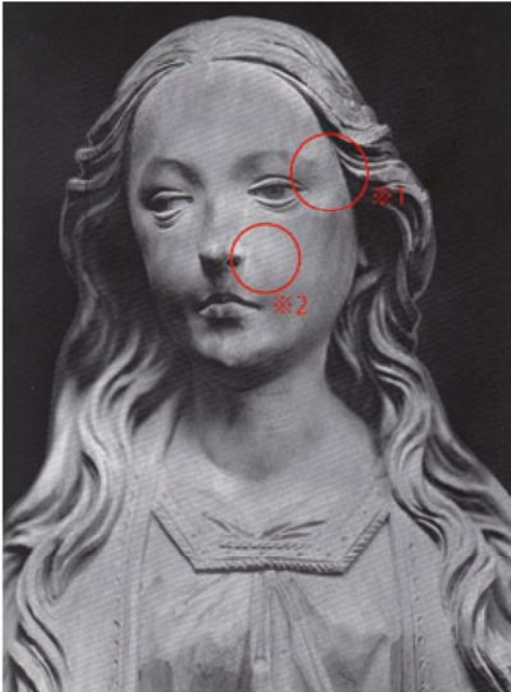


図 24 内線りされた様子



内線りされた様子(リーメンシュナイダー 聖母子像 背面)参照 Lichte C(2004) *A New Discoverd Virgin and Child in Würzburg*,Chapuis Julien(Ed.)(2004). *Tilman Riemenschneider c.1460-1531*, New Haven and London, Yale university Press. p55

図 25 木やせ部分とそうでない箇所



※1 が木やせが生じている箇所 ※2、木やせはあまり確認できず、表面の滑らかさから、やすりを充分あてたものと推定できる。

Iris Kalden-Rosenfeld(2009), *Der Creglinger Altar des Tilman Riemenschneider*
Königstein, LAGEWIESCHE BÜCHEREI p42

図 26



図 27



図 21 聖母子胸像部分 (聖ブルカルト教会・ヴェルツブルグ、筆者撮影)

図 22 天使に支えられるマグダレーナ(国立バイエルン博物館・ミュンヘン 筆者撮影)



図 28 ワークベンチを使用中の彫刻家

Aus einem Holzschnitt von Hans Burgkmair

Max H.von freeden& Walter Hege(1954).
Tilman Riemenschneider, München,
Deutscher Kunststverlag. p29



図 29 リーメンシュナイダー『聖母子像』c.1500の台座底面及び、底面に120°の板をあてがったもの

Lichte C(2004) *A New Discoverd Virgin and Child in Würzburg*,Chapuis Julien(Ed.)(2004). *Tilman Riemenschneider c.1460-1531*, New Haven and London, Yale university Press. P58

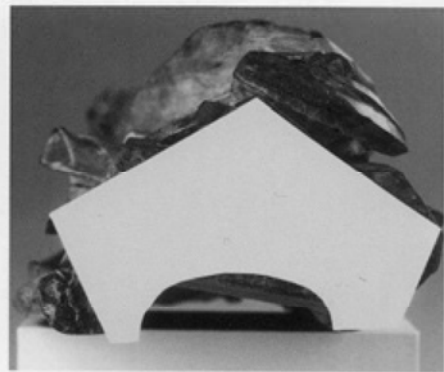


図 30 日本人モデルを使用した模型



図 31 リーメンシュナイダーの模型



图 32



《春琴》2012 h900mm w600mm d500mm



《キスツス》 2013 h1400mm w600mm d500mm

图 34



《映日花》2014 h1400mm w500mm d300mm

图 35



《濡雪》2014 h1500mm w600mm d500mm

図 36



《ながきよかのよ》2014 h1800mm w700mm d500mm

図版出典一覧

- 図 1 棚田康司(2012) 『たちのぼる。』, 青幻舎 p55
- 図 2 棚田康司(2012) 『たちのぼる。』, 青幻舎 p56
- 図 3 棚田康司(2012) 『たちのぼる。』, 青幻舎 p68
- 図 4 棚田康司(2012) 『たちのぼる。』, 青幻舎 p48
- 図 5 棚田康司(2012) 『たちのぼる。』, 青幻舎 p51
- 図 6 筆者撮影
- 図 7 筆者撮影
- 図 8 筆者撮影
- 図 9 筆者作成
- 図 10 デューラー・アルブレヒト(1995) 『『人体均衡論四書』 注解』 下村耕史 訳 前川誠郎 監 中央公論美術出版
原著 : Dürer A(1528), *Von menschlicher propotion Nürnberg*, Heieronzmus (Andreae) Formschneider
für Dürers Witwe, 31. Okt
- 図 11 筆者作成
- 図 12 筆者作成
- 図 13 デューラー・アルブレヒト(1995) 『『人体均衡論四書』 注解』 下村耕史 訳 前川誠郎 監 中央公論美術出版
原著 : Dürer A(1528), *Von menschlicher propotion Nürnberg*, Heieronzmus (Andreae) Formschneider
für Dürers Witwe, 31. Okt
- 図 14 筆者作成
- 図 15 筆者作成
- 図 16 筆者作成
- 図 17 筆者作成
- 図 18 筆者作成
- 図 19 筆者作成
- 図 20 筆者作成
- 図 21 筆者作成
- 図 22 筆者作成
- 図 23 筆者作成
- 図 24 Lichte C(2004) *A New Discoverd Virgin and Child in Würzburg*, Chapuis Julien(Ed.)(2004).
Tilman Riemenschneider c.1460-1531, New Haven and London, Yale university Press. p55
- 図 25 ris Kalden-Rosenfeld(2009), *Der Creglinger Alter des Tilman Riemenschneider* Königstein,
LAGEWIESCHE BÜCHEREI p42
- 図 26 筆者撮影
- 図 27 筆者撮影
- 図 28 Max H.von freeden& Walter Hege(1954). *Tilman Riemenschneider; München*, Deutscher Kunststverlag.
p29

- 图 29 Lichte C(2004) *A New Discoverd Virgin and Child in Würzburg*,Chapuis Julien(Ed.)(2004).
Tilman Riemenschneider c.1460-1531, New Haven and London, Yale university Press. P58
- 图 30 笔者摄影
- 图 31 笔者摄影
- 图 32 笔者摄影
- 图 33 笔者摄影
- 图 34 笔者摄影
- 图 35 笔者摄影
- 图 36 笔者摄影