

## 視覚学事始 第十一章 機能主義的理論と装飾的デザインの解明(2)

デザイン学科

白石和也

### 11-1 ルネサンスの機能主義的理論

前回に続いて、本章ではルネサンスにおける機能主義的理論と装飾的デザインを考察することにする。ごく少量の例外を除けば、ルネサンス期には、私たちが現在、一般的に機能主義とっている考えに一致するような理論的論攷はほとんど残されていない。とくに機能主義の著書に寄与したのはごく少数の人たちだけであった。しかし、これらのわずかな論稿は、機能主義に対する重要な示唆を含んでいると思われる。ルネサンスにおいては、自然の再現が芸術において公認の目的であり、美は理論的説明を越えた審美性の問題とし、数学的に示せる一定のプロポーションにもとづくものと一般的に解釈されていた。技術上の問題は熟練し、工夫することによって克服すべきもので、それが美的体系化の基盤になるとは考えなかったのである。したがって機能的計画の価値は理解したにもかかわらず、構造の機能主義的美論を発展させるまでには至らなかったし、それを発展させようともしなかったようである。また15世紀のフィレンツェ・アカデミーとマルシオ・フィチーノの保護下において発展したルネサンス精神にはプラトンの影響が大きく、芸術や建築に関する道徳的原理を育てることを控えさせた。芸術について考えていた「真実」とは、自然の事実に対する真理であり、それは古代の伝統に本来的に内在した性質のものであった。

アルベルティは、『建築十書 (De Re Aedificatoria)』で建築が「あらゆる面で人類にとって最高に便利なもの」であるべきで、それが機能的でありさえすれば眺めても楽しいものになるだろ

うと主張して、彼はアリストテレス風にこう定義している。「すべての諸部分の調和は何物も付け加え、取り除き、変更ができないような一もしそうしたら、悪くなってしまうような一プロポーションと結び付きとで、相互に適合し合っているもの」なのである<sup>(1)</sup>。

建築は主として必要と便利さから発生したものであり、建物はそれぞれ違ったタイプの美がふさわしい。楽しさや気晴しを意図するものは二義的なものにすぎないとしてあり、彼が強調する相対的な美の原理—すなわち相互の適合とプロポーションの考え—にはトーマス・アキーナスの完全さとプロポーションを思い出させるものがある。分割について彼はこのように論じている。

「すべての部材は、適合する場所あるいは位置が与えられるべきである。必要な品位を下げることなく、求められる便利さを損なわないように(中略)、一つの部材は全体の主なデザインと美を完成し(中略)、他の部材と調和すべきである。部分が全体的で完全な軀体となって現れるようなプロポーションを、それらの間に生じさせるであろう」<sup>(2)</sup>。

アルベルティの建築に対する論理的アプローチは、地域性を考慮することから始まり、敷地、基壇と基礎、区画割り、壁、屋根、ディテール(細部)へと展開される。そして材料や構造の正しい選択と使用については、古代の著者たちのを重視し、彼の主な関心は、建築の機能的要素とそれらの相互関係にあったようである。したがって彼は装飾、すなわち豊かな材料や色彩と飾りを形態の基本的

な美に従属した第二位のタイプの美とみなした。しかも彼が考えていた装飾とは、基礎的、幾何学的な形態のプロポーションと用途に従ってそれらが用いられたさいを主として意味した<sup>(9)</sup>。しかし彼は装飾を全面的に否定したわけではない。この点には後で触れることにする。

彼は自然の物の美しさについても、数、仕上げ、配置、または調和を共通する性質として認めている。事実それらは建築に作用する自然の法則とも受取れ、いわば彼の論稿は、建築が自然の有機的創造物に存在する芸術の原理を模倣するものであり、ある有機体の身体が他のものと違っているのと同じように、建物もそれぞれ違っており、そうしたことから、その「目的」あるいは機能も異なっているというのである。彼の建築論は、実際に彼が設計した建物からは考えられないほど機能主義者的であり、ルネサンス当時の批評家の大半が、こうした有機的アナロジーを建築と人間解剖学との物理的特性の比較に限っていた多くの当時の人々のものと比較すると、はるかに高度で複雑なものであった。

レオナルド (Leonardo da Vinci, 1452-1519) の建築に関する著述は、アルベルティほど機能的な原理にもとづくものではなく、きわめて实际的であった。便利な設計、よい換気、火災への安全性やよい構造などを力説している<sup>(4)</sup>。ある教会堂の彼の下書きに「*fandamento locho dore si predicha* (説教するための場所の計画)」という言葉を残しているが、これは、いってみれば20世紀の建築家、ル・コルビジエの「家は住むための機械」という信条に先行するものと考えてもよいであろう。レオナルドはまた、自然物にも人工物にも、背景に力学が働いていると考えた。「重さと圧力と、そして抵抗力と組み合わさった偶発的な運動には (中略) それを達成させる、四つの偶発的な力を意味する」<sup>(5)</sup>と述べ、すべての自然は、基本的な動因である必要性にしたがって作用する。「必要は、自然の支配者であり、案内者でもある。必要はまた自然の主題であり、拘束であり、永遠の法則である」<sup>(6)</sup>。この自然の原則は、自然のなかに

生きており、自然はけっしてそれ自身の法則を破らない。自然における形態もしたがって必要に支配されるという考えである。彼は「自然のなかで、原因のない結果はない」<sup>(7)</sup>としており、レオナルドが1自然におけるすべての形態が、その機能にしたがうと考えたことは明らかである。しかし彼は美の理論についてまとまった論考は残していないし、建築の本も書かなかったようであるが<sup>(8)</sup>、彼が自然のなかに美と機能的原理の具現をともに認めていたことは確かである。彼は絵画の機能についても、「すべての目に見える自然の写実」であるべきだと考えていたこと、いわば目に見えるものすべての形態が、自然の自動的原理の具現であり、美が形態を支配する自然の諸原理の表現と関係があり、人体もそれと同じものであると考えたと仮定することができる。いわば自然の自動的原理の完全な具現が、すべての美の本質であると信じていたと推定はできる、しかしそのデザインに彼が徹したという確たる証拠はないのである。

セルリオ (Serlio, Sebastiano 1475-1554) の16世紀イタリアにおける建築のスタイルは、遊びの着想に富み、マニエリスム的であったが、ある意味では機能主義の流れにも寄与する『六書』を書いている。この書は彼によると、貧しい農民や市民職人から王宮にまでいたる、あらゆる階層の人々に適し、また田舎にも都市にも適した住宅の有用な設計を網羅する意図で書いたという。さらに彼がよく知っていたフランスの諸条件にルネサンスの建築のスタイルを応用する方法を示すという主旨もあった。彼がフランシス一世につかえていたことから、フランス人に、自国の気候条件に応用する外国のスタイルの間違いない方法を教える役割を果たしたことによるが、相対的な美の理想を彼がそのなかでそれとなく認めていることがわかる。

ルネサンスでは、古代の諸形式や純粋な趣味の思想に没頭し、代数比例にもとづく正しいプロポーションという考えに熱中する一方では技術者としての建築的伝統が育った。後のスカモッツィ (Scamozzi, Vincenzo, 1552-1616) は、実用的な幾

何学、とくに不規則な表面を測定する考え方や棟材や垂木の長さや角度を知る方法について明らかにしており、オンタノン (Hontanon, Rodrigo Gil de, 1505-77) などの建築家たちも建築の実際知識を記録すると同時に構造壁体の厚みの計算 (室内のスパン、壁体の高さ、壁に用いる材料の性質)、教会における室や窓の正しい配置などについて著しているが、それらの技術的原理はまだ、科学的知識にもとづいたものではなかった。機能主義的な見方の発展にとっては、こうした経験的な公式の意義よりさらに重要な技術的伝統の問題がある。偉大なアカデミックな権威者であるブロンデル (Blondel, François, 1617-86) は、彼が美と同じこととみなしているよいプロポーションを達成するための一定の数学的法則に関心をもち、安定した原理に従って美を創造しようとしていることは明らかである<sup>(9)</sup>。部分的には、彼は機能主義の発展に関係する見方をしているのである。

有機体のアナロジーの観点からすると、ルネサンスやバロックの理論は、素朴なものや哲学的なものとの二つのタイプにわけられる。ヴァザーリによると素朴なタイプは、理想的な宮殿の理想例をとると、その正面は人間の顔のように分割されるべきで、ちょうど人間の口が顔にあるように、扉は中程より下になければならない。窓には、対をなしている眼と同じように、オーダとプロポーションを考慮したアーチや柱、壁龕(ニッチ)、張出しその他の飾りがつけられる<sup>(10)</sup>、さらに中庭を人間の胴体に、階段を人間の身体の腕や脚にたとえるとよいとしている。つまりよいプロポーションとは、建物のすべての部分が、身体の部分と身体全体との関係にみるように、建築全体に対して具合よく結びつけられるさいに得られるというのである。

パラディオ (Palladio, Andrea, 1508-80) は、便利さと構造の堅牢さというウイトルーウィウス派の三要素にもとづく理論を不朽にしたといわれており<sup>(11)</sup>、建築家は自然が教える教訓を学び、自然が規定した秩序に反することなく、その秩序と関係のないものは受けいれるべきではない。そう

して自然物の単純さに善と真と整合性とを結びつけるべきである。彼は、樹木の形を学んで古代人が柱身の先を細くし、建物の基盤に重いものを置いたさいに生じるたわみを現したのは自然の力を説明しているもので、コーニスやトリグリフや軒の持ち送りや歯飾りは、屋根を支えている垂木の端を表わすものと解釈した。そうして渦巻装飾のようなものは無用の形態であると非難したのである。すべての建築は「ある目的のために造られ、それが何であることを示すべき」であると主張したが<sup>(12)</sup>、後に彼は恐らくマニエリスムを抑制し、高まりゆくバロックへの動向を食い止め、彼が良いデザインと考えた最小限の基準を確保しようと努めたことから、代数的な関係にもとづくプロポーションを規則づける立場に転じたようである。

## 11-2 ルネサンスの装飾的デザイン

アルベルティは、機能主義的な考えをもっていたと同時に、二次的とみなしながらも、装飾の機能を認めていた。「何か無格好が目につけば、化粧し、また隠すことで、あるいは他より美しい点を、手入れして飾り立てることで、不快なものは少ししか感情を害さぬよう、魅力的なものは一層目立たせるようにできるといった具合にである。このように考えうるとすれば、装飾はまさに、美のある種の補充的な輝きであり、いわば補足物であろう。このことから明らかと思われるのであるが、美はほぼ固有の、また生来のというより、添加され結合された性質を多く感じさせる」と言明している<sup>(13)</sup>。「開口は本来、通りぬける部分である。しかし時おり、あたかも着物の上に毛皮を重ね着するように、壁に壁を付加する場合がある。そこでは、通過させず壁で閉ざしておきながら、ある種の開口部を形成する。それを擬開口と呼んでも、あながち愚かしくもあるまい。この種の装飾は他の大部分の装飾と同じく、工事の強化と工費の節約のために大工が最初に案出し、石工が真似て優れた美しい作品にしあげたものである<sup>(14)</sup>。「壁および天井、とくに曲面天井の主要な装飾は貼石仕上げのそれである。〈円柱は常に除くとして〉装飾

には多種ある。ストウッコの浮彫り、絵画、板張り、モザイク、ガラス風のもの、およびこれらを部分的にまぜたもの」などという<sup>(15)</sup>。さらに彼はウィトルーウィウスへの批判とも思われる考えから、装飾の必要性を古代の例を用いてむしろこのように強調している。

「優美と華麗とは、美と装飾以外からは生まれない、と人々は思っている（中略）。それ故、自分のものを醜くないものにしたい人々にとって、とくに美は第一に求められなければならないし、それはまたきわめて当然である。このことにいかに多くを負っているかを、私たちの先祖のとりわけ聡明な人々は心得ていた。たとえば法、軍、宗教その他のすべての国事に関して、装飾を付けることを彼らは信じがたいほど配慮していた。そして実務的で無味乾燥な面白くない事物に、装飾を付けて豪華にし、質をたかめるといことがなければ、人間生活がほとんど存立しえない、とまで判断していた」<sup>(16)</sup>。

質的な公私の区別は倫理的なもの、と次の時代には無視されたものの、

「要約すると、私は次の様に判断している。すなわち、宗教的建築はその壮大と美の賛嘆に関して、何物も付加しえないまでに装備するのがよろしい。一方、私的建築は反対に、その衆に優れた威厳に関係するために、それ以上は何一つ取り除きえないほどのものは保つべきである。その他、世俗公共的なものは、これら両者の中間のものとして、位置付けられるべきものと思う」<sup>(17)</sup>。

「美しい物、または見事に飾られた物において私たちが喜ばせるものは、心の工夫と考案、巧な手練、または自然自体から引き出された何かから発するはずである（以下略）」<sup>(18)</sup>。そうして彼は建築家に自然の「中庸さを模倣」することをすすめた。「諸部材を中庸に比例づけ、その用途に必然的

なものにしよう」<sup>(19)</sup>。この考えは近代の批評家の忠告を思わせるものであり、彼の建築設計に対する機能主義者の態度および有機的概念の立場を示すものと考えられる。彼はさらにイタリアの古い建築とローマの建築を比較するために有機体のアナロジーを用いて、「質素な生活にもとづいたイタリアの伝統的な建築部材は、動物と同じように考えられるべきものだ…と結論付けた」と著している<sup>(20)</sup>。そうして自然と建築の関係を考えるにあたり、物の自然さに逆らわないように警告し、クラディウスやハドリアヌスの構築を、自然と対抗して闘おうとする愚だと鋭く批判しているのである。

「自然は（中略）あらゆる反対や妨害をも突破してしまうだろう。時の永さに支えられた自然の日常的、あるいは継続的な忍耐に押しのけられてしまう。人の造った力強い作品のいかに多くが、自然に逆らうことによって崩壊したかを、書物でもまた、直接にも知っている」<sup>(21)</sup>。

**装飾と図像的展開。**次には歴史的なコンテクストからみて、ルネサンスの装飾のなかでも主要な部分を占める図像的展開の問題に多少触れておく必要がある。すでに本論の第6章で述べたように、図像的な表現の語りかけには大きく分けると二つの方向があるといえる。すなわち、図式的で絵文字のようなものと自然主義的方法によるものである。多くの時代や国々の人々が、エジプトや中世時代の図式的様式の図像に甘んじたのに対し、古代ギリシアやヨーロッパのルネサンス期においては、イリュージョンという手段で現実に見える世界に似せて芸術を制作するようになったが、マニエリスムやバロック時代においては、この図像的デザインは装飾デザインという目的との間の避けがたい葛藤において、視覚イメージの世界における地歩を急速に失っていく。そうして装飾家たちは、イリュージョン的トリックの通俗性を非難する人々の先頭に立った。

古代や中世の伝統的な絵文字風の絵を現実的に変え、登場人物を深く激しい内面性に満ちた人物

像に変える戸口に最初に立ったのはジョットであった。彼以前の伝統においては象徴的、物語的、装飾的諸要素が平和的に共存していたのである。だがその共存は、重要な出来事を説得的にそれらしく表現したいという新しい要求によって必然的に脅かされることになった。内容分化に対するこの新しい要請に答えるかのようにジョットは、象徴と物語叙述のあいだにはっきりと眼に見える区別を導入した。すなわち、教訓的な意味をもつ美德と悪徳のイメージは、生きた人間よりむしろ虚構の彫像のようにグリザイユ表現<sup>(22)</sup>で壁面の下部に配置され、その上の物語的部分の方は新しい写実表現の様々なやり方を存分に利用して描く方法をとったのである。この現実再現的表現法の発達は、古代ギリシアのイリュージョニズムのと同じ基本原理に基づくものであるが、ルネサンス芸術の発展過程には遠近法と解剖学の知識が重要な役目を果たすことになる。いわば科学の発達の成果を取り入れたのである。

しかしジョットは物語を最初から最後まで完全に伝えねばならないという要請のために、レオナルドが愚の極みとしたあの諸場面の積み重ね方式を拒否するわけにはいかなかった。それは彼が達成しようとしていたものと不可分に結びついていたからである。物語部分を壁の上に書かれた文章として、すなわち「いかに」よりも「何を」にだけかかわるものとして見るかぎり、諸場面のあいだには何ら視覚的断絶はない。だが後にアルベルティがある情景を眺めるための窓にたとえるあの単一の枠から見ると、このような複数場面の併置というやり方はそれ自体のなかにすでに崩壊の種を宿していたのである。そのことは遠近法がその矛盾を完全に明らかにする前からであったといえる<sup>(23)</sup>。マサッチオの「聖三位一体」という壁画では、きわめて説得的に見事に描かれた虚構の礼拝堂のなかに再現されているものが、現実的なイメージではなく、およそ視覚化できないような教義を表わす純粹に抽象的なイメージになっている(図11-1)。しかし彼の時代の人々はそのことを少しも気かけなかったようである。彼

はフィレンツェのサンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂内ブランカッチ礼拝堂では、場面分割方式を採用しているのである。クワトロチェントの多くの画家たちが、このやり方に倣ったが、すでに15世紀にこの方式は時代遅れなものになりつつあった気配がうかがわれる。マンテーニャはマントヴァの



図11-1 「聖三位一体」〈聖母と聖ヨハネを伴う〉マサッチオ、フレスコ、1425年、サンタ・マリア・ノヴェラ、フィレンツェ。

パラッツォ・ドゥカーレ（大公の部屋）内にあるカーメラ・デリ・スポージの装飾において、遠くに広がる虚構の野外風景や、実際に開かれた丸窓から人々が部屋の中を見下ろしているように見える天窓などで見事に示したきわめて独創性に満ちた内部空間の表現をつくりあげたが、この室内装飾では教訓的なキリスト教美術のもっていた物語叙述という目的に悩まされることはなかった。イリュージョニズム絵画の新しい手段は、物語叙述とはおよそ融合しがたいものであった。したがって連続する複数場面が必要な場合は実際の壁の建築的分割を利用することであった。すなわちリュネットごとにそれ自体の空間をもった一場面を配置するやり方を用いたシエナのスカラ病院のドメ

ニコ・ディ・バルトロの壁画のようにである（図11-2）。この方式は壁、空間、場面の統一を説いたレオナルドの要請に完全に合致するスペッコのサンタ・マリア・マジョーレ聖堂内のピントゥリッキオ（Pinturichio, 1454-1513）の美しい礼拝堂装飾における解決法までは、ほんの一步である。フレスコ装飾における古典主義的解決の標準的模範例となったヴァチカーノ宮殿内教皇諸室の装飾でラファエッロは、穹窿で覆われた部屋のそれぞれのリュネット部分を必ずしも一場面だけではないにしろ、一空間、一主題でまとめている。しかし「コンスタンティーノの間」の場合は大きな壁面を秩序づける必要から、すでに時代遅れの複数層に分割することはできなかつたので、劇中劇にも



図11-2 「病院の活動」ドメニコ・ディ・バルトロ、1441-44年。

等しい方法を用いざるをえなかった(図11-3)。コンスタンティヌス帝の生涯に題材をとったその劇的な場面は、ジオットの解決法を逆手にとったかのように、教皇の像を安置した壁龕のあいだの壁に掛けられた壁かけの織物であるかのように描かれている。そして壁龕の左右には、現実の肉体をした存在と見まがうほどの擬人像が配されているのである。アルベルティのように物語的内容をもった絵画がその場面を眺める窓であるとするなら、壁画で覆われた壁面も、同様に虚構の空間に向って開かれた開口部ということになる。ペルッツィがファルネジーナ宮装飾においてウイトルーウィウスの原理で試みたのもそのことであったのである(図11-4)。ただし彼は開口部上部にオ

ヴィディウスからの主題による虚構のフリーズを描いたほか、様々の虚構の浮き彫りや彫像を自由に取り入れている。こうした考えを論理的に徹底させれば、個々の壁だけではなくやがては部屋そのものをも否定するはずのものになる。そして事実、ジュリオ・ロマーノ (Romano, Giulio, 1492-1546) は、マントヴァのパラッツォ・デル・テ内の「巨人の間」の装飾において、そこまで徹底した表現を見せている(図11-5)。こうなると劇的效果を極度に追究したがゆえにまるで恐怖映画のシーンのようになって、幻影手段が装飾効果を越えてしまったことになる。組織的混乱を追究した多様な形式は、美術史ではマニエリスムという様式分類になるが、こうなると芸術家にとってやは



図11-3 『コンスタンティヌスの間』ラファエッロとジュリオ・ロマーノ、1520-24年、ヴァチカーノ宮、ローマ。



図11-4 「遠近法の間」バルダッサレ・ペルッツィ, 1516年頃, ファルネジーナ宮装飾, ヴィラ・ファルネジーナ, ローマ。

り調和ある解決が不可能ではないにしろ, 非常に困難なものにならざるをえない。

ルネサンス当時の装飾的絵画の機能を全体的に捉えるためにさらにこまかな世界を詳しく見ることのできる図像構成をとりあげることしよう。まずその好例はピサネロ (Pisanello, 1395 以前-1455) の「エステ家の姫君」という作品であり, 凝った衣装と牛糞を思わせる奇妙なかぶりものをつけた若い女性のプロフィールが描いてある (図11-6)。画面の左上方に描いた蝶は自然物, いわば造化の一産物でありながらまるで細工もののように左右対称の色斑を見せており, 茎からちぎり離

されたような花々の描き方, 神秘的な衣服, そそり立つ首筋近くの空間には左右の翅を重ねたプロフィールとしてのアゲハ蝶がいる。前翅にも後翅にもくっきりと浮き立って見える平行紋は, 姫君の襟と肩口の縁取りにも, 身頃と袖の襷にもそれが現れている。いわば平行縞, 毛織物の人工物を自然の造化に近づけようとしていることがわかる。また女性像の部分と画中の他のモチーフ, たとえば耳の曲線と衣装の肩口のだんだら縞の縁取りの曲線, 彼女の左眼の瞳と画面右上に半分だけ描かれている蝶の一点の黒紋, さらに蝶と花などはプロフィールで頻繁に対応させたり, ときには相似





図11-5 「巨人の間」ジュリオ・ロマーノ、1532-35年パラッツォ・デル・テ、マントヴァ、ヴェネチア。

の対応を示すように描いてある。姫は若い女性であるが、自然に同化するかのように表わすためか、均衡、相似、対応、対比、連続、非連続などの抽象化によって、彼女はまるで装飾の意図に身ぐるみ支配されているかのようなのである。こうしたデザインは、空想や幻想というよりは自然をとらえるために、自然に装飾をまとわせる方が間違いないと考えた結果であり、装飾が単に表面の出来事にとどまらず、物に食い込み、物をあばく秘術となることをピサネロが発明したように思える。そこにはいわば孤立してそれ自体で完結しているようなものではなく、とりわけ上首尾な装飾なら、事物

の関係をよく捉え、それをうまく現すことなのだというデザインの思想がはっきりとうかがえる。

彼の「うずらのいる聖母子」では(図11-7)、聖母の頭上の二天使の翼と聖母の指が下の方のうずらの足指にも照応するように思えるし、聖母のマントの白い裏地の曲線がうずらの体型の輪郭に連続しているようである。彼は惨状を描くさいにも、こうした装飾意志を放棄しなかったという。龍退治を絵にした彼の「聖ゲオルギウスと王女」というきわめて横長の作品で、鹿に襲いかかろうとするライオンの姿態、跳躍して逃げる鹿の伸びきった体軀の形、ひっくり返って脚を宙に挙げている

鹿の形態、二つの人間の頭蓋骨などのすべてを卵形の立体や楕円の輪郭を暗示するように描いている。また彼の「聖エウスタキウスの見たもの」はエウスタキウスの身に起こった山中の怪を格別に不思議なものとしてではなく、ある神霊現象として描き出している(図11-8)。そうして狩人に殺された鳥獣たちが奪われた平和な生の姿になってよみがえるといった異次元的な森野情景を描き出すのに、もっぱら縦と横だけの関係でつらなる奥行きを欠いた二次元的空間を用いた。そうして全体の構図をあらかじめ設定し、それに基づいて計量された図形に、**画中の一切の形象を従属させて構成している**。その構図の中心となるものは、向い合った二つの三角形である。この対置が基本となるが、あちこちを結べば随所に三角形が生じるように形象が配置されており、画中の上部に白く浮

きでる水鳥たちを適宜に3羽選んでもみな三角形が暗示される。いわば対置された二つの大きな三角形という基本のなかで、大小さまざまな角度の三角形が結ばれては解けてゆく形象配置と、単一で示現される三角形の形象がフーガ形式の楽曲を感じさせるものとなっている。

装飾は本来的な秩序を求める形式衝動に基づいて生み出されるものであり、したがってシンメトリー、プロポーション、ハーモニーなどの構図上あるいは形体上の統一と均衡を形式原理とする芸術家活動と一般的にみなされている。この見地から装飾が芸術創作の一つの根本契機として模倣や表出の活動に対立する形式活動の一面をなすものと考え、**付加物であり、二次的なもの**というアルベルティの装飾概念に回帰する。1500年頃の



図11-6 「エステ家の姫君」ピサネロ、1438年頃、ルーヴル美術館、パリ。



図11-7 「うずらのいる聖母子像」ピサネロ、1438年頃、カステル・ヴェッキオ美術館。

ナポリのジョヴァンニ・ポンターノ (Pontano, Giovanni, 1425 頃—1503) も同様な理解に立って「まさに装飾は、作品を最大限に代弁するならば、誇張はむしろ称賛すべきである」という見解を明らかにしている。このような考え方は現在もお姿を消してはいないように思える。

しかしそうでない装飾もある。フランチェスコ・ディ・ジョルジオ・マルティーニが1482年に完成したフェデリコ・モンテフェルトロのストゥディオーロ (書斎) は、装飾というものがそれとは異なった観点からデザインされていることが明らかで、不思議な雰囲気空間を造り出している。

フェデリコはこの部屋を周囲から隔絶された別世界にしようと思ったようである。部屋の内側のすべてがトロンプ・ルイユ (だまし絵) で埋まっている。北側には幾つかに仕切られた戸棚が並び、その幾つかの格子戸は半開きになっていて、皮表紙の本や砂時計がのぞいている (図11-9 a)。その下には、折りたたみ式の机があり、その上にはマンドリンのような楽器がのっている。さらに東側の壁には窓があり、手すりでは果物籠が置かれていて、リスが遊んでいる。その先のアーケードの彼方には、山野の風景がひらけているのである。しかしそれは平面に描かれているのに絵画ではな



図11-8 「聖エウスタキウスの見たもの」ピサネロ、1438年頃、国立絵画館、ロンドン。

く、寄木細工で組立てられたものである。まるで絵のようなので二重に人の目をだましていくことになる。つまり、立体であるかに見える平面の絵であり、また一方、描かれたように見える寄木細工なのである。このストゥディオオーロはパッチオ・ポンテリの1476年頃の設計によるが、その寄木細工の原画はボッティチェリが描いたといわれている。このインタルジアと呼ばれる寄木細工は古代ギリシアやローマでも使われていた技法であるが、ヨーロッパでは15世紀のイタリアで再発見された。インタルジアは異なった色や肌理の木をモザイクのようにつないで平面をつくるのだが、最初はヴェネチアで家具に使われた。そして初めは幾何学的な文様、たとえば格子や市松模様などの簡単なものであったが、15世紀の後半になると、フィレンツェで風景や建物、静物のような奥行きのある絵を模造する手の込んだ表現になったのである。ウルビノのストゥディオオーロはこのインタルジアによる「だまし絵」の初期の例であろう。半開きの書棚、楽器や砂時計などの静物、建築的パースペクティヴなどがトロンプ・ルイユで生き生きと表わされている。そこには発見されたての遠近法への強い関心や目をだませるといふ驚異の原始的な楽しさがあふれているし、さらにパスクワーレ・ロトンディ (Rotondi, Pasquale, 1969) が述べているように<sup>(24)</sup>、その依頼者であるフェデリコが部屋に入ってきて、戸棚を開けたり、楽器を取り出してちょっと弾いてみたりして、そこにほおりだしりして散らかした様子、いわばついさっきまで彼がそこにいたかのような錯覚を覚えさせる**スナップショット的な瞬間性**が表わされているのである。さらに北側の壁の右隅には、カーテンをあけて、左に向って部屋の中央に入ってこようとする人物が横向きに描かれているが、その人物こそフェデリコであって、彼がいなくなった後でも彼が入ってくるかのような雰囲気をかもしだし、この部屋を自分の生きた空間として構築させたことがうかがえる (図11-9 a b)。

盛期ルネサンス建築になると装飾現象が一定機能へ還元されると同時に、装飾に対しては適切な



図11-9 a ウルビノ宮殿のストゥディオオーロ (北側の壁)。

**モニュメント化**への要請が生じる。とくにフィレンツェの邸宅建築の大型軒蛇腹、天井・円天井格間などで自由な装飾がなされるうちにその要素は実現されてくる。その実際的型が現れたのは1480-85年頃のジュリアーノ・ダ・サンガッロ作のメディチ家の館、ボッジョ・ア・カヤーノにおいてであろう。古代の破風には人物像が用いられた箇所にはテニエン (結腸状紐) 装飾が用いられ、装飾用に残されたものであった人物像がアーキトレヴに配されるようになったのである。これは紋章学的な脈絡では、それらの装飾のある地位の上昇を意味している。つまり、装飾が人物フリーズ以上にモニュメンタルに高められ、一定の形式を得、それによって破風像の一つに独立して成立する力を備えるに至ったことの視覚的な現れである。独立して枠付けされた絵画のように破風彫刻にかかわってそれが立ち現れる。そこでは節度ある装飾的な建築や彫刻に対して等価物となり、以前の状態と比較すると本質的な構成部分となっている。すなわちアルベルティのいった美の定義を見事に満たし、装飾はあますところなく美に属することになる。この時点にいたって初めて場所と機能にしたがった装飾の細分化の概念が備わってくるのである。

中世以来、格天井化は装飾の一主要形式であった。半球天井、アーチ、エンタブラチュアなどの古代の手本は豊富にある。格天井はトリグリフ、メトープのように基本実体においてたとえ構築機能は満たしていなくとも構築的なのである。**装飾**

の全序列がそこに登場することになり、格天井は第一級の装飾形象となるが、最終的にはやはり絵画がそこに現れることになる。

セッティニャーノ (Settignano, Desiderio da, 1428-64) が遠近法的手段によって絵画空間を生み出すのに墓碑に格間半円筒を用いるさいも、その遠近的性格によって一定の構築的価値は成立したといえる。ブラマンテ (Bramante, Donato, 1444頃-1514) は、サンタ・マリア・プレツ・サン・サティーロ (1511-14) の擬似聖堂内陣において、みせかけの空間を生み出すために装飾をモニュメンタルなものへと移し換えている。ここにも装飾と遠近法が構成する空間表現の装飾的で遠近的に並置された契機がある。アントーニオ・ダ・サンガッロ (伯父, Antonio da Sangallo, 1455-1534) 作のモンテ・プルチアーノの集中式聖堂、サン・ピアジオ (1518-未完) の装飾も、控え目ではあるが、モニュメンタルな装飾応用の好例としてあげられる。迫縁と側面の祭壇用壁龕では深く強い印象のある格間天井にロゼットがつくられ、格間に

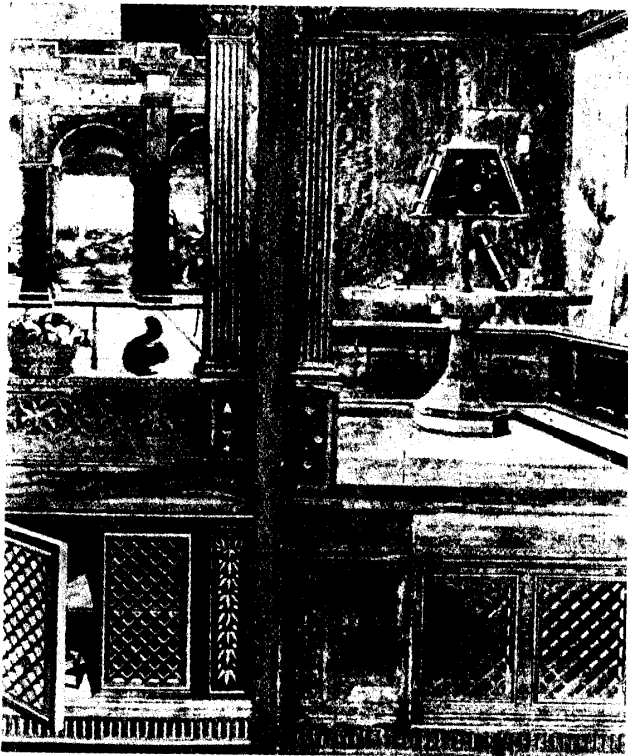


図11-9b 同 (東側の壁)。

は円柱とピラスターの柱頭部の小さめのロゼットにはないそれぞれの花のモチーフによって独自の建築空間ができており、それが装飾手段によって構成要素の構築的真実を強調する助けになっている。迫持の深い格間が一定の空間を有し、彫刻的で自立的な構成要素として把握でき、そこではロゼットが「彫刻的なもの」に高められた表現になっているのである。こうしたイメージは初期ルネサンス時代に用いられた格間装飾にとっては考えられないものであった。

それに対してラファエッロ (Raffaello, Sanzio, 1483-1520) の「アテネの学堂」では格間装飾と遠近法は一定の建築空間においては結合しているが、その空間を直接描写しているわけではない (図11-10)。半円筒の格間はむしろ空間の関係を空間限定へと客観化するという問題をはらんでいるが、こうした要求は盛期ルネサンスのように空間と空間限定の関係が巨大な広がりによって消え去りそうなさいはその危険は常にあったのである。マクセンティウスのバジリカにみるように、古代ローマですでに同じ問題が模範的には解決されているが、盛期ルネサンスでは消失の構造的中心をなす建築部分を放棄するのではなく、それらに大きな距離をとっても触知できるような実在性を保持させることが問題であったようである。そのためにブラマンテはサン・ピエトロ大聖堂の巨大な方形迫持の天井を架けるさいに、とりわけ装飾化を考えたのである。

ラファエッロはスタンツァ・デラ・セニャトゥーラにおいては、二重の雷文模様を用いて画面を視覚的に壁面から分離させている。この雷文模様はその短縮法によって供廊カーブの内輪であることを示して仮象建築空間の役割を果たしている。雷文模様が生み出す短い遠近法的間隔はすでに十分なほどであり、画面の前に空間を持つ壁龕のような層を成立させているが、それは本来の絵画空間でもなく、見る者を取り囲む空間にも属していない。この層はいわば縫い目のようなものとなる。このような層はこうした働きにとりわけ適しているようである。それは建築として一方では固有の

絵画空間の異なる現実の程度を、また他方では実際の建築との間を仲介することができるからである。その境界は流動的なものとなるために、雷文模様は装飾としてはもはや飾るといふいかなる課題も担わなくてよい。むしろそれらを遙かに越えた、触知的絵画現実にかかわる一定の機能を有して、絵画があたかも物理的に踏み入ることができるかのように思われ、装飾が建築的要素の一つとなるのである。他の室も各々対応する格間構成で同様の原理に従っている。天井のようにこうした装飾の空間的特性が期待できないような箇所では、グロテスクないしはアラベスクが充填されて、地に対して空間的には中性な模様としての状態を保っている。室の天井画を囲んでいる装飾模様は、これに対して空間的には無関係な枠状の在り方をとっている。というのも装飾が擬モザイク技術の金地のごとく、非幻想的なありかたを示さねばならないということができるからであろう。ラファエッロはまたヴィラ・ファルネジーナのロτζィア・デイ・プシュケにおいて文様の装飾と模写的表現の独自の中道のデザインを行っている。懸華棧による天井の分割構成は、パーゴラ建築として理解しうる一方、他方では懸華帯が非常に具体的な装飾意匠としてそれ自体が装飾基盤に依存しながらも全体的には空間的な絵画基盤となるのである。この独特なアンビヴァレンツは、懸華帯の機能をどう見るかの視点によるのである。それを建築として捉えんとするなら、その間にゴブラン織りのように、また視線がパーゴラ構造を抜けて天空の大空間へ広がってゆく方向を明確に感じることができる。しかし装飾に視覚をすえるなら、懸華は枠の単なる装飾となり、個々の絵画は重複することなく、独立した絵画領域へと分割される。同じような両義的取り扱いが半月窓にも表われている。空間的錯覚は不完全のまま残り、動揺していて、ある一定の視点からだけしか納得のいく見方はできない。このように平面と空間の揺れ動く状態は、全ロτζィアの視覚的性格に対応しているだけでなく、仮象的なものにおいても、また図像構成においても、それは同様なのである。このジャ

ナル的所属性の遊動状態ということによってもすでにそれを説明できる。

アルベルティの付加物としての装飾の考え方は、1500年頃のナポリのジョヴァンニ・ポンターノも同様な理解に立って「まさに装飾は、作品を最大限に代弁するならば、誇張はむしろ称賛すべきである」という見解を示している。しかし**イタリア盛期ルネサンスにおいては、造形が芸術のあらゆるジャンルを調和させるモニュメンタルな装飾の時代になったともいえる。**ラファエッロのスタンツァやミケランジェロのシステーナの天井画は絵画媒体であるにせよ、装飾体系の一部として存在し、他の建築的、彫刻的なジャンルを支配することがなく、かといってそれ自体で自立しているとも思えない状態である。盛期ルネサンスの絵画的理想は装飾体系のなかでの要素の完全な融和統合を求めることにあったと一般的に考えられている。いわばそのことが前提となって視覚芸術が成立したというのである。古代から受け継がれている様式に多少とも規定された諸形体は、ほぼすべての時代に継続的応用が行われているので、装飾の応用状況、あるいはその選択的なあり方に対して、それ自身が内に秘めている機能について考えることに意味があろう。装飾の機能についてはこれまでに問題にされたことがあまりなく、ほとんどがモチーフや形式面の議論に集中されたきらいがある。このことから装飾が美術の二次的か、下位のものともみなされていたことは明らかである。しかしこれまでにいわゆる装飾の主たる問題として取り上げられてきたものの外にも、人文主義的なルネサンスとしてとりわけ問題にしなければならない装飾がある。すなわちエロティックな装飾絵画の傾向である。この傾向はルネサンスには中世とは異なった意味を強く表わしたのである。

**笑いを誘う装飾絵画。**ルネサンス期には貨幣経済が強力に発展するとともに、人々をすべてにおいて結んでいた共同体から階級のみで結びつける状態をきたし、それによって階級的に差別される一個人を生み出し、経済状態によって個人を引きはなしだし、貧乏人から金持ちを引き上げ、個人



図11-10 「アテネの学堂」ラファエッロ、フレスコ、1510-11年、署名の間、ヴァチカーノ宮。

主義の社会が作り出された。そのために個人的な造形が行われ、個人の名前に結びつく作品が生まれ、それらは制作者の名前によって特別な評価を得ることになった。顔料に油を混ぜて描くことは古代世界にもあったのであるが、それが一般的になったのは、1500年から1900年代の約400年間であり、絵画制作は民衆のためではなく、次第にある特定の個人のために行われるようになるきっかけとなった。そうして絵画はまるで下がることのない株のように投資の対象となり、個人的に所有されるものとなったのである。したがって絵画は公の場で見られるものではなく、他をはばかりことなく私的に味わうようになった。油絵はすなわちフレスコ画やモザイク画あるいはテンペラ画などでは表わせない触覚性やテクスチュア(地肌)、つや、描

写対象の実在感を表わすのにうってつけの媒体であった。そのために写実的な絵画表現が一層盛んになったのである。ルネサンスに油彩の人気が出たのはこのような事情によるのである。絵画を買い集めることが所有者のうぬぼれを強調するのに役立ったことは明らかである。資本が社会関係を変えたのと同じように、油絵は絵の見方も変えたのである。

油彩が使われるとなると、視覚芸術にも風刺やユーモア、あるいはウィットがますます取り入れられるようになったが、イタリアのそうした風潮は当時の文学や演劇との関連を切り離しては考えられない。ルネサンス文化の演劇にはユーモアや喜劇的側面を示すものもとりわけ多く、そのため婚礼芸術のエロティックな喜劇、あるいは神話の

風刺やパロディが非常に盛んになったことは確かである。ホイジンガもイタリアのルネサンスの戯曲作品の要素が、皮肉や滑稽さ、あるいは笑いに結びついていることを指摘している。宮廷におけるウィットにみちた会話や、おどけたユーモアはカステリオーネやロメイの著作を通して現代にまで伝えられているが、こうした趣向は当時のイタリアの宮廷人たちの本意であることが多く、モットーやイメージを遊戯化したところがある。そのような遊戯的精神の代表的見本としてラブレーをあげなければならないであろう。彼は宮廷人たちの衣装のばかばかしい色彩的象徴をあざけるために悪戯っぽいユーモアを十二分に活用している。ラブレーの文学を読むと、ルネサンスの多くのユーモアが機智に富む典雅なものとは違って、宮廷で演じられる道化師たちのおどけた表情や、下品なユーモアの強要さえ見出せるであろう。戯れなユーモアは宮廷の会話や読物だけに流行ったのではなく、客間や階段、回廊、それに寝室から宮殿や別荘の浴場にいたるまでも、さらに有名な芸術家がおどけた絵画や彫刻で飾ったものの中にも視覚化されている。当時の建物を飾りたてたこれらの細工物、たとえばリッチオ作のインキ壺、機知に富むグロテスクな台所用具、ユーモアたっぷりのマジョリカ陶器など、ちょっとした例をあげただけでも、戯れの心意気が十分にうかがえるものが多い。ジュリオ・ロマーノの魚を一面に描い

た大皿の絵(図11-11)を一見すれば、それがルネサンス時代の宴席のテーブルに並べられたさいの愉快的ウィットを十分思い起こせる。別荘の庭にはユーモラスな彫刻や、お客の虚を突いて衣装を濡してしまう悪戯な隠し噴水、おかしい格好をした彫刻や、奇怪で機知に富む絵画で飾りたてたグロッタ(人造の岩屋)などもあった。その戯れの精神の代表となるのは、シエナの頭取り、アゴ스티ーノ・キージの別邸であり、ラファエッロ、ペルッツィ、ソドマ、セバスティアーノ・デル・ピオムボたちは、彼らのそれぞれの屋敷の装飾を16世紀に行っている。キージは教皇レオ十世の親しい友であり、レオ十世が喜劇や滑稽な儀式、冗談、道化師のふざけを好んだので、彼の取り巻きには一きわ目立つ滑稽な作家、アレティーノもいた。ローマ教皇レオ十世、キージ、ラファエッロ、アレティーノと揃えば、戯れは必ずといってよいほど噴き出した。クインティリアヌス著『雄弁教育論』にうかがえるウィットの論究にあたる、冴えた機知(facetus)と悪戯で愉快的(iocus)なかにも愛嬌よい優雅な機知(uruban itas)は、例えばボッティチェッリ作「マルスとウェヌス」に十分うかがえる(図11-12)。コジモ作「蜂蜜の発見」には気ままで陽気(lascivum et hilare)、かつ浮かれた騒ぞうしさを感じさせるユーモアがあることがわかる。またミケランジェロの作品の中の戯れには辛辣(asperum)で悪態をつくような感じがある。

ボッティチェッリ作「マルスとウェヌス」の絵には、ポリツィアーノ作「馬上試合」(1475)という詩に出て来るクピドや、そのなかの洒落(scherzavan)や冗談を再現するかのようになり、マルスの武器をもて遊んだり、ウェヌスの廻りを跳ね回るサテュロスの悪戯っぽいふざけがある。ルネサンスの多くの美術にはビビエーナ著『廷臣論』にうかがえる滑稽さだけでなく、ポッジョ、ポリツィアーノ、ドメニキ、その他の人々が発したユーモラスな言葉や洒落(facetiae)にもあたるものもある。ビビエーナが論及した皮肉(ironico)の視覚芸術版もみかける。ブロンツィーノ作「ウェヌス、ク

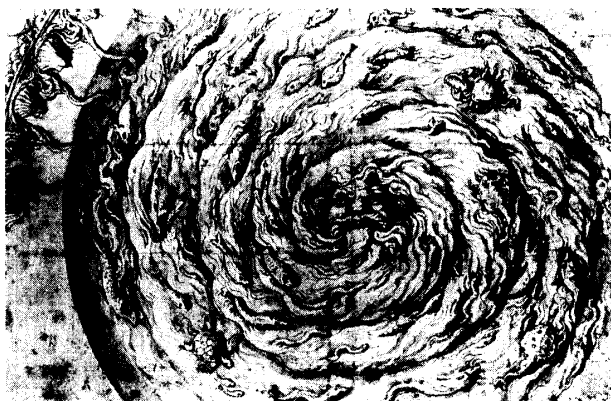


図11-11 「魚を描いた大皿」ジュリオ・ロマーノ、チャットワース、ダービィシャー、イギリス。



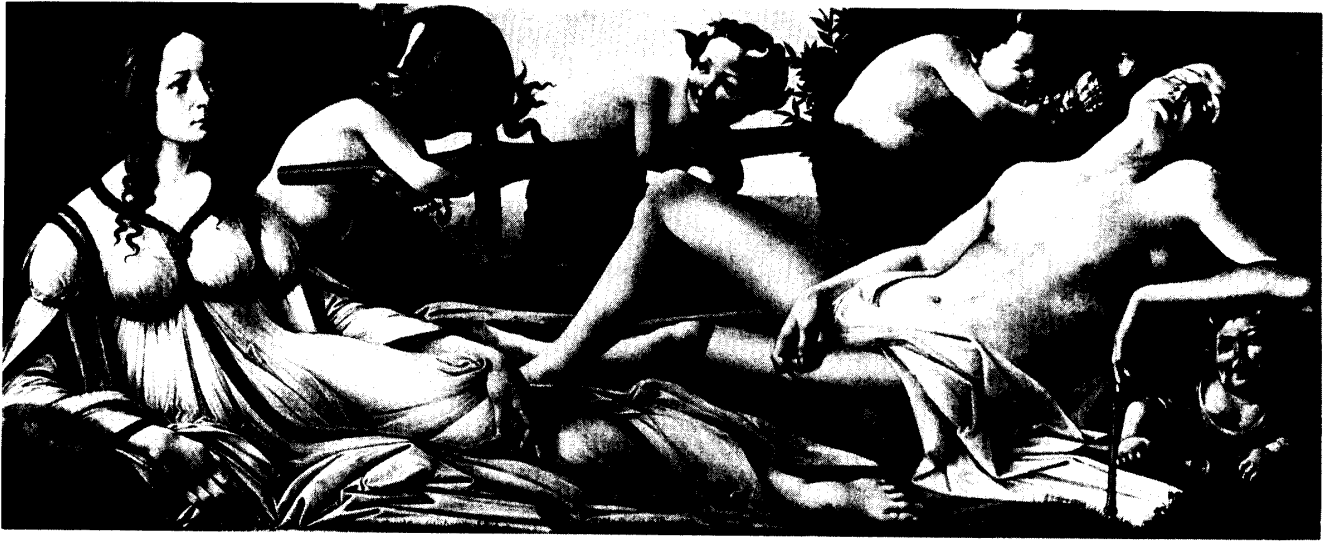


図11-12 a 「マルスとウェヌス」ボッティチェッリ，板・テンペラ，ナショナルギャラリー，ロンドン，1483年頃。

ピド，時と愚行」やミケランジェロの建築にもそのような例がある。

ルネサンス期でも初期に創造されたそうした作風のなかでもとりわけ素晴らしく魅力的なのは、ボッティチェッリ作のマルスとウェヌスの絵であろう(図11-12a)。学者たちは、この絵画の道徳的、占星学的に多様な結果を強調してきた。これらの解釈を支持する理由もかなりあるが、美術史家が提唱したように、この絵が戦いに対する愛の勝利を象徴するものであり、ボッティチェッリの描いた人物が天体のマルスとウェヌスを暗に表しているという説には一理があるように思える。しかし一般的にはこの術学的拡大解釈によって、この作品の、悪戯っぽく風刺的な官能性を無視したり、注目を怠ったきらいがある。この絵画の片寄った解釈をなくすには、真面目な寓意を伝える原動力となる、滑稽な手法をもうすこし深く考えてみる必要がある。ボッティチェッリの絵は真面目な遊び(serio-ludere)の優れた見本であり、したがって悪戯っぽく笑止な特質が大変に魅力的であり、その面が今後はますます注目に値するものとなる。シモンズ流の遠回しの絵画観賞の方法では、ボッティチェッリの絵の滑稽な面を多少は把握で

きても、その大方を無視してきた最近の図像学的研究の観は否めないであろう<sup>(25)</sup>。ボッティチェッリの絵画と彼の傑作の新しい解釈に注目してみることにしよう。ゴンブリッチは、ボッティチェッリの神話に関する古典的な論文で、マルスとウェヌスのフィチーノ流の解釈を明らかにしている<sup>(26)</sup>。彼はプラトン著『饗宴』の評釈の中の占星学的文献とボッティチェッリの絵の中の人物を関連づけているのである。

「マルス(火星)は天体の中でも人を一層強くするので力に飛び抜けて優れている。ところがマルスを思いのままにするのはウェヌスである(中略)。ウェヌスは、マルスと一緒に表されると、マルスとは反対に60度離れた遊星の位置、あるいは180度の距離を保つ三分の一対座の側面から見詰めて、とでも言おうか、マルスの敵意を阻止することも多い(中略)。ウェヌスは彼を思いのままにし、なだめるのに、マルスはウェヌスを決して思いのままにすることができない」<sup>(27)</sup>。

ゴンブリッチはさらに、マルスとウェヌスの神

話の道徳的側面に言及するために、その神話の占星術的解釈が道徳の面で運用されているチョーサー著『マルスの泣き言』を引用している。彼はさらに、この道徳的強調やウェヌスの優しさがマルスの狂暴さを支配するということがフィチーノの占星学的文章と合致しており、またボッティチェリが絵画でそのことを好んだことを改めて再現したと発案している。ウイントはゴンブリッチのこのボッティチェリの絵画に関する占星学的解釈と対立しており、「たとえ天宮図の全体的影響を十分に酌量すべきではあっても」、ボッティチェリの絵画は「占星術的イメージを主眼としてはいない」と考察している。さらにウイントは、この絵画を占星学的な三分二対座や三分一对座などの関連において解釈すると、「なにがしかの詩情」が壊されてしまう、とも言っている<sup>(28)</sup>。ゴンブリッチが引用した文をボッティチェリが意図していたかどうかは確かでなくとも、ルネサンス文学ではウェヌスの占星学的な意味づけが非常に一般的であったので、このタイプの強調があった可能性を全く不問にはできないであろう。天体の力はフィチーノだけでなく、ピコ・デラ・ミランドラも論じており、ロレンツォ・ディ・メディチも著書『7惑星のお話』でボッティチェリのウェヌスに適用できるようなウェヌス星をこのように謳っている。「優雅に輝く美しいウェヌス/マルスの心に愛と優しさを育てる」。

だがボッティチェリの絵をポリツィアーノのマルスとウェヌスの描写と結び付けたフェルウオロ (Ferruolo, Arnolfo) もウイントもゴンブリッチも、ボッティチェリの絵画にある繊細なユーモアやエロティックな風刺を概して問題にしていないことは明らかである。ゴンブリッチは「ウェヌスの優しさがマルスの狂暴さを支配する」ことを引き合いに出してはいるが、ウェヌスがどのようにして支配したかについては考察していない。ウイントはサテュロスの「野暮な冷やかし」を確かにとりあげてはいるが、ウェヌスがマルスを「眠らせ」て支配したことを親しみ深く感じさせるにとどまっている。フェルウオロはまた、マルスが

「ウェヌスの美しさの魅力に負けた」と述べている。確かにそうであろう。しかしマルスが裸で深いまどろみを貪っていることで、単に神聖な美の輝きだけでなく、なにかもっと複雑なものによって負けたところがあるように思える。ボッティチェリが恋人たちを茂みではっきり浮き立たせ、放蕩さと性欲の象徴であるサテュロスにマルスの周囲に配していることが、ウェヌスがマルスに勝った実際的な手段ではなかろうか？ いかにも感覚に訴えるマルスの肉体の弛緩した姿勢は、単なる眠りによる筋肉の緩みだけでなく、愛の交わり後の甘味な倦怠をも表しているようである。マルスの耳元でほら貝の笛を力いっぱい吹き鳴らしているサテュロスもいる(図11-12 b)。また他のサテュロスは武具の一部をマルスの指に差し込んでおり、マルスの頭のところでは蜂がぶんぶん飛び回っている(図11-12 c)。マルスの眠りは性交後の疲労によってどのようにしても覚めない。指に嵌めこまれた武具、大腿部の前の人差し指の位置と表情、サテュロスたちが抱えてマルスにけしかけるように見えるマルスの槍もこうした脈絡では官能性の強調のように感じられる。さらにマルスの下になったサテュロスと槍を抱えた真ん中のサテュロスは口を開けて、色っぽく舌を見せている。これらもまたこの絵画のエロティックな感情を高めている。ウェヌスの方はすまして超然としているようで、一見するとこのエロティックな戯れを避けているように見えるが、彼女の目を見れば、征服者の色をしており、体軀の表現がマルスとの愛欲の「戦い」で用いた武器であることがそれとなく分かる。ウェヌスの左手は、彼女の左脚へそれとなく誘い込むように膝のところを浮き立たせている透明な衣裳に人の目を向けさせる役をしており、やわらかい襷のガウンは体をほとんど包んではいるが、長い脚や大腿部、ヒップ、下腹を暗示し、一方彼女の胸や肩を強調する金色のブレード(縁飾り)は女性らしい身体を感覚的に強調している。要するにボッティチェリは強い軍神マルスがウェヌスの色恋に下ったという愉快的な風刺を描出しており、この絵の主な演技者である

サテュロスたちがこのようにして負けてしまった神をかなりあからさまに風刺しようとしていることがうかがえる。しかしこれらのサテュロスの役割りの意義は一般的に軽くしか見られていない。ゴンブリッチでさえ以下のような解釈に終わっている。

暴れ者のマルスをおとなしくさせた優しいウェヌスの支配力は、フィチーノの女神の概念にぴったり合っている。効果と意味性との境界があいまいになるのは、そうした（道徳的応用を含めた神話の占星学的解釈の）詩文であり、その区別をあまりにもはっきりさせると象徴を誤って捉えることになる。占星学的と星の運航と道徳的なことを特定な例に当て嵌める場合もそれと同じようなことが言える。古い資料によると、チョーサの『マルスの泣き言』は個人的隠喩か称賛にすぎないのに、フィチーノは全般的原理を特定なものに、等しく当て嵌めようとした嫌いがある。したがってポッティチェッリ作「マルスとウェヌス」の占星学的、道徳的強調も特定な祝典のために描かれたと言っても矛盾しないようである。ゴンブリッチはさらに、これらのサテュロスの役柄について結婚を具体的に示す古代絵画に出て来るクビドがアレクサンドロスの武具をもてあそんでいるところを描出したギリシアの風刺詩人であるルキアーノスの詩の、ある行に基づいたところがある点を強調している。ルキアーノスの詩文はこうである。「その絵のもう一方では、より多くのクビドがアレクサンドロスの甲冑で遊んでいる。二人はまるで運搬人夫が梁をかかえるような格好でマルスの槍を抱えている。また他の二人は把手を掴んでいる」。

このような難解な資料から文章を引き出していること自体が、ポッティチェッリの絵が古典的物語を「素朴に」表した以外のなものでもないことを自然に証明しているようである。また、マルスとウェヌスのこの絵が「婚礼用」のものであるなら、カッソネ（装飾した豪華な櫃）の装飾画の伝統の持続であるか、その絵から明らかに派生したものである。カッソネには紋章があるので、誰



図11-12 b 同右部分

の結婚を祝っているのかが分かることも多い。ポッティチェッリのこの絵はそれほど明白ではないが、その方向で推測することに甘んじても差し支えないであろう。普通は紋章があると思われる右側の隅の所には羽音をたてて巣の回りにたかっている蜂の奇妙なモチーフが描かれている。蜂はポッティチェッリのパトロンであるヴェスプッチ家の紋章の語呂合わせの視覚化であった。その裕福な家の婚礼を実際に祝う絵ということであろう。

私たちの解釈は、ときには受け入れがたい絵画の複雑さを前提としていることもある。しかしこれまでに辿ってきた段階を再び見直しても、1400年代に関して知られている習慣や考え方や矛盾する要素は少しも見当たらないのである。カッソネの伝統的婚礼用の板絵は一恐らくはベッドにも用いられたのであろう—占星学的知識の面からマルスとウェヌスを理解した人文学者によるもくろみ



図11-12 c 同右上部分

も間違いではないように思える。このようにして、恋人を「てなずける」配偶者に華麗な賛辞や、その意味が適当ということで持ち込んだルキアーノスのモチーフ、あるいは構図に、全体的な類型学的資料を提供する古典的（大理石の）石棺や、所有の印として、絵の欄外の空白に個人的記章が加えられることになったことに注目すべきである<sup>(29)</sup>。

マルスとウェヌスについてボッティチェッリは、ルキアーノスに出て来るクピドを小サテュロスに替えてしまって画面の官能的な感情を高めただけでなく、すでに指摘したように、風刺的意図をも盛り込んだようである。さらにボッティチェッリの悪戯っぽいサテュロスはルキアーノスの文を暗示するだけでなく、その風刺のきいた著作全体の精神までも伝えている。したがってボッティチェッリの絵は、その寓意的意味の働きかけもさることながら、エラスムスやアレティーノ、ラブレ、モーアその他の芸術家たちを含めた、ルネサンスの主だった文人たちに影響したルキアーノ

スの風刺的伝統の見地からも検討しなければならないであろう。

ボッティチェッリのこの絵は、イタリア・ルネサンスのエロティックな絵画のはしりでもあり、ジュリオ・ロマーノやパルミジャニーノ、ティチアーノその他の16世紀のエロティックで喜劇的な作品を予見させるところがある。しかしほとんどの美学者は絵画の占星学的、道徳的、哲学的側面を主張するのに熱心なあまり、この興味ある事実を解明しようとしなかったようである。この絵画のエロティックな感情とユーモアは、同年代のロレンツォ・ディ・メディチの詩の精神を思い起こさせ、古代の恋愛詩の伝統をも伝えている。ボッティチェッリの絵画が、15世紀後期のフィレンツェ文化に浸透していた古代の詩的伝統の多くを捉えていることは明確である。

ボッティチェッリの絵は風刺だけでなくパロディでもある。マルスとウェヌスのいずれもが古代からルネサンス芸術で成長しきったヒーロやヒロインとして伝統的に描かれている。たとえばポンペイのマルスとウェヌスのフレスコ画、あるいは現在はニューヨークのメトロポリタン美術館にあるヴェロネーゼ作の「恋人たち」という絵では筋骨りゆうりゆうとした英雄的マルスと、成熟しきって肥りぎみのウェヌスが描かれている<sup>(30)</sup>。ボッティチェッリの繊細で細い脚のウェヌスはトルナブオニ礼拝堂のギルランダーヨ作の装飾として描かれている十代の少女よりさらにあどけなく、従来のウェヌスとはまったく異なったタイプの女性像として表され、マルスも明らかに思春期の青年に描かれている。ボッティチェッリ作「ウェヌスの誕生」(ウフィッツ)では成熟した女性として描かれているものの、繊細なユーモアによってアルベルティ著の愛に関する愉快な小論文「エカトンフィリア(百人の女友達)」の感情に通じるものがある<sup>(31)</sup>。アルベルティのあまり知られてないこの著書には無邪気な感情がうかがえるが、この絵のウェヌスにもそうした愛の甘さを強調するなかにも感覚的主張があらわれている。アルベルティのその小論文のモットーは「相思想愛の間柄」を

表わしたもので、彼のこの戯れな忠告はポッティチェッリの描くウェヌスのようなフィレンツェの上品な少女に捧げたものと想像できる。

最後に、その絵画の中の蜂の巣(Vespae)をヴェスプッチ(Vespucci)家の紋章であることを確定し、さらにポッティチェッリのこの作品が事実、ヴェスプッチの婚礼のために描かれた可能性を示唆したゴンブリッチの説を考慮すべきであろう。ファルネシーナ荘(ローマ)の「アレクサンドロスとウェヌスとの結婚(1514)」や、ロッソ作「マルスとウェヌス」、ファルネーゼ宮のカラッチの天井装飾などの、著名でユーモアある他の芸術作品が婚礼と結び付けられることも留意しておくべきであろう。このようなことからポッティチェッリのかの絵が、結婚を祝う寝室の家具の一部として依頼されたことを示唆しても、あながち無茶なこじつけではないであろう。ソドマ作のとりわけ有名な「アレクサンドロスとロクサーナの婚礼」がアゴスティーノ・キージの寝室のために描かれ、マンテーニャがゴンザーガのためにカーメラ・デリ・スポージの装飾を行ったことを考えに入れて、図像学のパタンや、寝室用によく見出せる画風に注意すれば、ポッティチェッリの小さなサテュロスたちは閨房にふさわしい祝婚歌の一部にあたる絵画版といえ、マンテーニャやソドマのクピドと同じ方向を示す絵であるとみなせる<sup>(32)</sup>。ポッティチェッリの絵はピエロ・ディ・コジモ作の「マルスとウェヌス」に影響を与えたようであるが、ピエロの絵ではこの悪戯っぽさは軽視されている。ピエロ・ディ・コジモの装飾画については紙面の都合で他の機会にゆずらなければならない。

レオナルドとて装飾を否定したわけではない。彼は一本の紐ないしは縄を組紐模様として構成する装飾手法をとりわけ好んだ、「ヴィンチ」という彼の名がそのような絡み合う組紐パタンを示すイタリア語と掛け言葉をなしていたことから、その模様を自分のトレード・マークにしたのかも知れない。〈柳の細枝〉や〈藤蔓〉などを意味するイタリア語のヴィンコ(複数ウィンキまたはヴィンチ)は、比喩的には〈組み合わせられた連らなり〉の意

味もあるからである。かつて、「ジネヴェラ・デ・ペンチ」の肖像画の背景に、ジネヴェラその人を暗示するジネプロ(棕櫚の木)を配したように、レオナルドは若いときからこのようなメタファー(隠喩)を好んでいたようである。また彼は他の師匠の作品を見倣ってこうした図形を描くように弟子たちを叱咤したということであるから、この終わりのない交錯模様に関心を示したことは確かである。「レオナルド・ダ・ヴィンチ・アカデミア」と銘まで入れて一連の線を誇らしげに公表している。「経験を積んだ学徒、レオナルド・ダ・ヴィンチの遠近法から生まれたくねる胴体」とも記している<sup>(33)</sup>(図11-13 ab)。そのようなデザインがアルブレヒト・デューラーの職人精神への野心をかきたてたこともよく知られている。デューラーは一連の木版でレオナルドの図版を修正して摸写しているが、それは他のルネサンスの芸術家たちにもうかがえる。レオナルドはそのような模様を「サーラ・デッレ・アッセ」の装飾に応用して装飾壁画を際立って特異なものにしたのである。一本の紐が複雑な結び目や輪のパタンをつくり、組み合わせられて絡み合い、穹窿全体を繞っている迷宮的な錯綜を好むレオナルドの性格を現しているのと同時に彼の精神内部の複雑な働きも反映しているであろう。また螺旋状ないしは蛇行状に一本の線が延々と切れ目なく続く模様はミラノ公国の永続性と慶賀とを暗示するデザインであったのかも知れない。ミラノ公ルドヴィコ・イル・モーロの母方の血筋、すなわちヴィスコンティ家の紋章であるシピオーネ(蛇)をこの天井に描いたとも考えられる。この装飾壁画の注文主イル・モーロが要求した威勢の誇示のためにも、この広間全体が高度に装飾的であるべきものであったことは確かであり、レオナルドは、その要請に応えつつ、しかもその頃に追求していた研究成果をいち早く注ぎ込み、さらに彼特有のメタファーをも潜ませて、複雑で斬新なデザインとして昇華させたと解釈できる。また当時ロンバルディア地方に存続していたゴシック・モチーフの複雑さや豊かな華麗さにレオナルドが惹かれたことは確かであるが、ゴ

シックの壁画装飾者たちは、草花の乱れ咲く庭園とか緑に包まれた樹林とかを綴れ織りのように壁画にひろげるようにあしらっていたのである。それを彼は樹林が四方八方から穹窿のように湾曲する天井画を構想し、鋭く交差するようなアーチをデザインして、絡み合う巨大な枝々や葉の群の彼方には清澄な碧空が広がって見えるように描き出し、限定されている部屋の天井の空間には吹き抜けのような感じを与え、広大かつ華麗なものにした。そこにはいわばトロンプ・レイユ（だまし絵）による装飾の機能をうかがうことができる。レオナルドはアトランティコ手稿、第35号（1485頃）にアナモルフォーズ（畸型化）された嬰兒の顔と大きな片眼のデッサンも残している。その絵は右手から見ると正常な形態が現れてくるといったものであるが、彼の弟子のメルツィによると、レオナルドは獅子と闘う竜や馬もアナモルフォーズで描いたという。獅子と竜はヴェネツィアとミラノの寓意獣なので、その両王国の抗争を描いたとも考えられるが、伝説的な話なので確かめることはかなわない。しかし彼がそうした手法で風刺画風の絵を描いたことは十分に想像できる。

注

- (1) “*The Architecture of Leon Battista Alberti*” Alberti, trans. James Leoni. Book II, 3.
- (2) Leoni, op. cit., Book I, ix; vol. I. pp. 12.
- (3) Leoni, op. cit., Book VI, ii, Book II pp. 2.
- (4) “*Literary Works of Leonardo*”, Richter and Richter ed. II, 20-82.
- (5) Leonardo MS, South Kensington Museum, ii, 116v.
- (6) ibid, iii, 43v.
- (7) ibid, p. 54, Codex Atlantico, 147va.
- (8) Richter, op. cit., II, 19.
- (9) Cours d'architecture, II, 629-63.
- (10) “*Three Arts of Design, Architecture, sculpture, and Painting*” trans. “*Vasari on Technique*”, pp. 96, 97.
- (11) “*The Architecture of A. Palladio*” in Four Book, I, 24.
- (12) op. cit., 25.

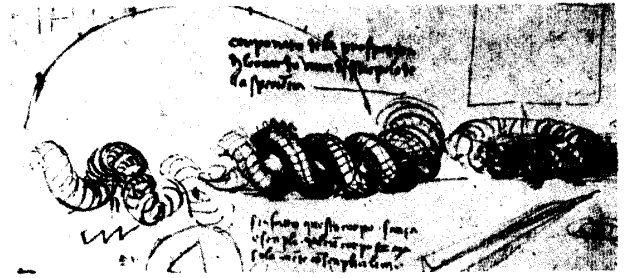


図11-13 a レオナルド・ダ・ヴィンチの「アトランティコ手稿」に残された素描。

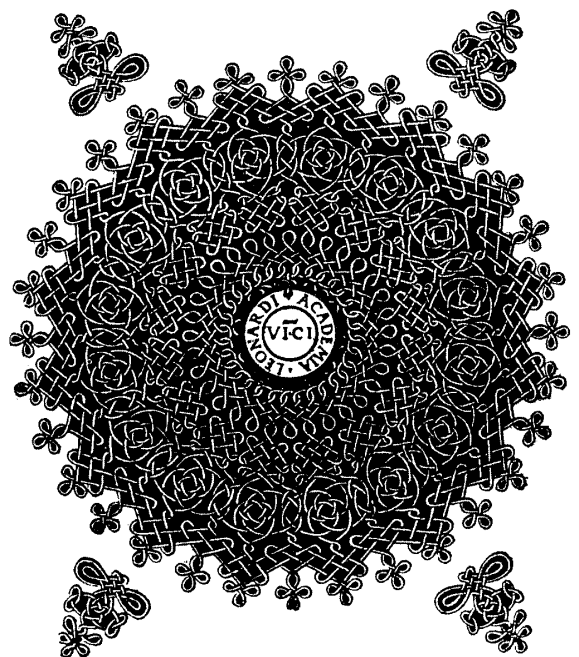


図11-13 b レオナルド・ダ・ヴィンチの組紐模様，1495年頃。

- (13) アルベルティ，レオン・パティスタ，相川浩訳『建築論』中央公論美術出版，1987，160頁。
- (14) 同書，181頁。
- (15) 同書，168頁。
- (16) 同書，159頁。
- (17) 同書，274頁。
- (18) Leoni, op. cit., II, 6.
- (19) op. cit., I, 12.
- (20) op. cit., II, 4, 5.
- (21) op. cit., I, 21.
- (22) Grisaille—黒，白，灰色，錆色などで浮き彫りをまねた絵画で，主として室内装飾に用いられた。

- (23) “*On Painting*”, Alberti, L. B. ed. C. Grauson, London, 19-72.
- (24) “*The Ducal Palace of Urbino*“, Rotondi, Pasquale, Alec Tirranti, 1969.
- (25) “*Renaissance in Italy*”, Symondes, I: 702-3.
- (26) “*Botticelli’s Mythologies: a study in the neoplatonic symbolism of his circle*”, reprint. “*Symbolic Imagers*”, Gombrich, E. H. pp. 31-81.
- (27) Gombrich, op. cit., 67.
- (28) “*Pagan Mystereis in the Renaissance*”, Wind, Edgar pp. 85-91.
- (29) “*Symbolic Images -studeis in the art of the Renaissance*”, Gombrich, E. H. Phaidon, pp. 67-68.
- (30) “*Pagan Mysteries*”, pl. 76 参照。
- (31) “*Opere volgari*”, Alberti, Leon Battista, ed. Cecil Grayson, 3: 190ff.
- (32) “*Infinite Jest—Wit and Humor in Italian Renaissance Art*”, Borolsky, Paul University of Mis-

souri Press, 1978, p. 44.

- (33) “*The Sense of Order, -a study in the psychology of decorative art*”, Phaidon, 1979, p. 85.

### 参考文献

- 1 DeZurko, Edward, Robert, “*Origins of Functionalist Theory*”, Great Britain and U. S. A., 1972.
- 2 Gombrich, E. H “*Means and Ends, -reflections on the History of fresco painting*”, Thames and Hudson, 1976.
- 3 -----“*Symbolic Images -a study of the art of Renaissance*”, Phaidon, 1972.
- 4 アルベルティ, 『*建築論*』中央公論美術社, 1987。
- 5 杉本秀太郎 『*ピサネロ装飾論*』白水社, 1986。
- 6 種村季弘編 『*アイトリック*』日本ブリタニカ, 1980。
- 7 山本正男監修 『*芸術と装飾*』玉川大学出版部, 1986。
- 8 美学 118号, 1979年秋, 齊藤稔 「西洋装飾の形式と表出性」(1)。