

ルネッサンスと遠近法

柏 木 隆 夫

Lorenzo Ghiberti (1378—1455) は、その畢生の傑作となった San Giovanni 洗礼堂 (Finenze) の第三の扉、洗礼堂の東面を飾るあの《天国の扉》について、自ら次のように誌している。

《夥しい形象を含むそれらの場面は、旧約物語の場面であったが、ここで私は、それらの形象をありとあらゆる比例に於て観察し、できる限り自然を模倣しようと努力して、思いつく限りの下図を試み、数多の形象に満ちた優れた構図を産み出そうと試みた。場面のいくつかには略百にも及ぶ形象を、いくつかにはより数少なく、いくつかにはそれ以上の形象を配した…… (le quale istorie copiose di figure erano istorie del testamento vecchio, nelle quali mi ingegnai con ogni misura osservare in esse cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile, e con tutti i lineamenti che in essa potessi produrre e con egregi componimenti e doviziosi con moltissime figure. Misi in alcuna istoria circa di figure cento; in quali istorie meno e in qual più)》—cfr. Commentario secondo;

v. 《I Commentari》 a cura di Ottavio Morisani, Napoli, 1947, p. 45.

この第三の扉の制作が依頼されたのは、1424年1月のことである。Ghiberti は既に、1401年の競作でかちとった、洗礼堂の北側を飾る第二の扉の制作に従事していたが、再度の依頼に際して、全く新たな条件を要求し、《より一層完璧で、豊かに装飾され、見事なものにすることができると信じる通りに (in quel modo ch'io credessi tornasse più perfettamente e più ornata e più ricca)》(op. cit., ibid.), 自由な制作を試みる許可を得た。そして、扉全体に五面宛の、それぞれ 1 braccia を超えるパネルを配するという、思いきった新計画の下に彼が心血を注いだのは、如何に豊富な細部をもち、しかもそれらが整合した比例を保ち得るような構図を作りあげるか、ということだったと言ってよいだろう。下図 (lineamenti) というのも、専ら遠近法的な構図の骨組みに関するものであったと考えられる。十の場面は、

《すべて、それを吟味する眼には、理に叶った建造物のように見え、離れたところから眺めれば、浮き出してみえるような真実味をもってしつらえてある。それらは、非常に薄い浮彫りで、形象がいくつかの層をなしており、近くのもの大きく、遠くにあるものは小さく、丁度事実がそうした現われ方をするのと同じように (tutti in casamenti colla ragione, che l'occhio li misura, e veri in modo tale che, stando remoto da essi, appaiono rilevati. Anno pochissimo rilievo ed in su i piani si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori e le remote minori, come addimostro il vero)》

— v. op. cit., ibid.

作られたのであった。

浮彫りという条件の下で、ここではもう、既に一個の絵画的表現とも言うべきものが試みられているわけである。Ghiberti は、浮彫りの下端、即ち前景に置かれる形象を載せた

部分を、枠よりも前まで張り出させ、その上に傾斜面をつくって、それらの形象が上方手前へ迫り出して来るようにするという、浮彫りとしての表現の上での新工夫をも凝らしており、それが前景に置かれた形象に、著しい彫塑性を与える効果を産み出していることも忘れるわけにはゆかないが、それよりもより一層重要なことは、それらの形象が、薄肉彫りにされた後景の建物等がもつ遠近法的な秩序を基準として、的確な比例を保ち得るような配慮の下に置かれていることである。つまりそれらは、浮彫りとしての効果的な表現を与えられる以前に、文字通り一つの画面として構想され計算された全体のなかで、平面上の位置関係と比例とを与えられているわけである。それは、若い日から、その関心の大部分を絵画に向けていたという Ghiberti にとって (v. : *«L'animo mio alla pittura era in gran parte volto»* — op. cit. , p. 42) , 彼の抱懐していた絵画的表現を試みる、またとない好機だったのであろう。

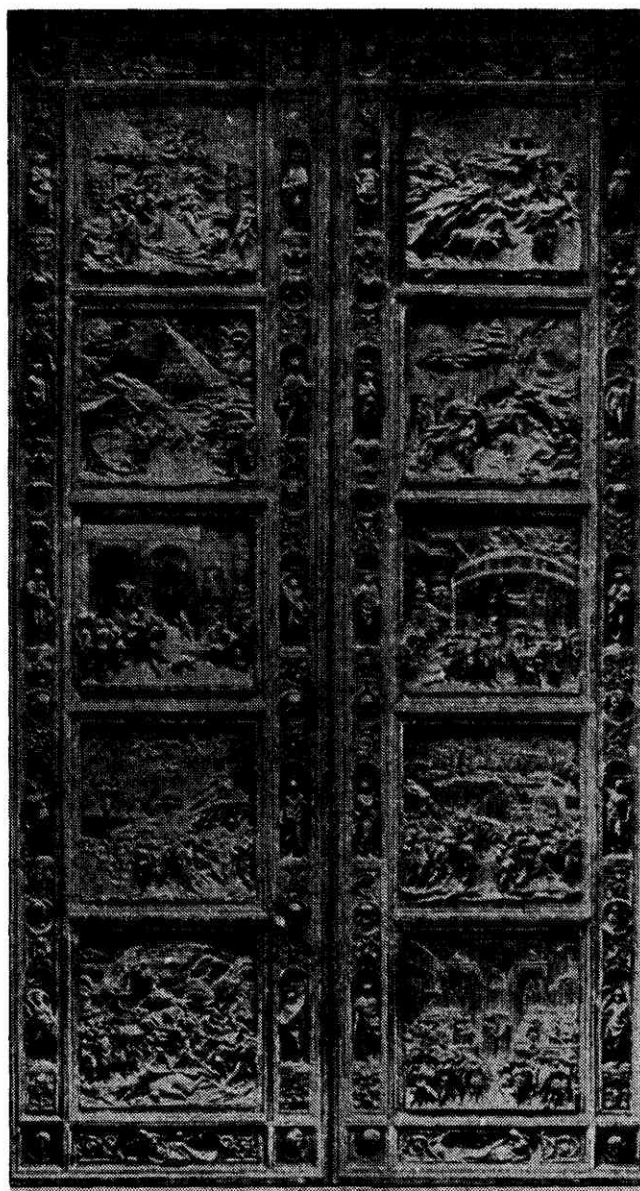


図1 Lorenzo Ghiberti : 3^a porta del Battistero, Firenze.

《最大の入念さと、最大の愛情
とを注いでこの作品を作りあげ

た (Condussi detta opera con grandissima diligenza e con grandissima amore) 》

— v. op. cit. , p. 45.

と制作を回顧する Ghiberti の筆つきには、その機会を獲得することができた満足と、彫琢の上にも彫琢を加えて錬りあげた構成への誇りとが溢れている。

同じ *Commentario secondo* の前半は、彼に先立つ千三百年代の芸術家たちの評伝にあてられており、就中その Giotto (di Bondone, ca. 1266—1337) の評価に関する部分は、最も著名な箇所になっているが、そこで Ghiberti は次のように述べている—

《Giotto は、芸術の裡に、他の人々がつけ加えることのできなかつたものを看破して、自然な手法と、それに基く優雅さとを導き入れ、比例を逸脱することがなかつた

(Vide Giotto nell' arte quello che gli altri non aggiungono. Arrecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure) 》— v. op. cit. , p. 33.

Giotto の作品は、あの直截で生き生きした表情、そして、内に向って凝集するかのように力強く緊張した姿態をもって描き出される人物や、或は豊富な意匠をもつ建物の、堅固で整然としたたたずまいといった道具立ての、静かな、品位に溢れた優雅さによって、広く当時の画家たちを魅了したのであった。その優雅さが何に基くものであるかを、Ghiberti の簡潔な言葉は、見事に指摘し果せている。優雅さは、決してただ単なる表出の素朴さといったものから生れているものではなく、あくまでも、比例を逸脱することのない描写の自然さから生れてくるものとして捉えられている。であればこそそれは、Giotto をして、*《新たな手法を導入し、ギリシャ人たち(つまりビザンチン様式)の粗野さを脱却 (Arrecò l'arte nuova, lasciò la rozzezza de' Greci)》* (v. op. cit., ibid.) させ得たものだったのである。

しかし、Giotto の作品がもっている独特の自然らしさは、画かれる個々の対象を、確実に、自然な姿で捉えようとする自然観察から生れたものではあっても、あくまでも、個別的な道具立ての処理という域を出ていない。Giotto 独特の、あの静かで力強い律動をもつ構図は、主題が必要とする細部を次々に組み上げてゆくという、謂わば narrative な制作過程から生れてくる性質をもっている。細部の比例もまた、逐次その過程に於て吟味されてゆくのである。Giotto の描き出す場面は、現実の空間でさえもそれほど強烈な印象を与えることのないような、見事な奥行きと広がりとを泛び上らせるが、それは決して、前以て計算された比例関係から生れてくるものではない。それは、Berenson の所謂 *《tactile value》* (v. B. Berenson: *Florentine Painters of the Renaissance*, 1896, chap. II.), 謂わば、個々の対象を描き出す手法の、一種即物的な簡潔さから生れてくる、一つの効果に他ならないのである。

その描写の簡潔さと確かさに於て、Giotto は、*《比例を逸脱することがなかった》*。しかし Ghiberti には、彼自身もまたそこに絵画の優雅さを見出していた *《自然な手法》* に於て、更に新たな一步を推し進めたという、自負と満足とがあっただろうと思われる。Giotto の時代は、まだ厳密な意味での遠近法をもってはいない。画面全体を、統一的な比例関係の下におき、その各部分として細部を想定しながら、構想そのものを練りあげてゆくという、首尾一貫した画面構成の手法が、遠近法によって始めて可能になったことは言うまでもない。洗礼堂の東扉は、依頼を受けた1424年を起点として考えれば、遠近法的な構成に基く最も早い試みに数えることができる。Ghiberti は、その制作に約四半世紀を費しているが、絵画の分野にも、それと略時を同じくして、数々の意欲的な試みが生れている。

Cappella Brancacci (Firenze, Sta. Maria del Carmine) の壁画や、Sta. Maria Novella 寺の *《三位一体》* 図とともに、第一にその名を挙げなければならないのは Masaccio (Tommaso di Giovanni Cassai, 1401—1428/9) であるが、その商業は1420年代とともに終っており、1422年4月に行なわれた、Sta. Maria del Carmine 寺の献堂式 (sagra) を画いたという記録あたりを上限とすれば、大部分の仕事は、千四百年代の第二四半期に属することになるし、Paolo Uccello (Paolo di Dono, 1397—1475) の *《John Hawkwood 記念像 (Giovanni Acuto)》* (Firenze, Duomo) や Chiostrò Verde (Firenze, Sta. Maria Novella) の壁画、或は San Marco 修道院 (Firenze) に於ける Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole, 1387—1455) の仕事などもまた、やや年代は下るが、同じ第二四半期に属している。更に、Sant' Apollonia 寺 (Firenze) に於ける Andrea del Castagno (ca. 1410?

—1457) の労作も着手されており、Fra Filippo Lippi (1406—1469) や、Domenico Veneziano (ca. 1410—1461) などの作品が現われてくることも忘れてはならないだろう。

就中、Sta. Maria Novella 寺の《三位一体》図壁画などは、それが画かれている時期の早さから言っても、その構想の卓抜さから言っても、最も注目し得る作例であろう。Masaccio は、床から上端までが 6.67 メートルにも及ぶこの縦長の大画面を、大胆この上もない図式に基いて処理している。画面は、前に立つ人間の眼の位置よりもやや高目の基台を設け、更にその上を見上げた角度を想定して画かれている。基台の両端には、膝まづく男女の寄進者像を配して、その背後には高い片蓋柱を画き、この片蓋柱と、それに支えられた軒蛇腹に内接して、円柱に支えられた半円形のアーチを画く。そして、その奥の、急角度に仰ぎ見られた空間から、アーチ型に弯曲した薄暗い格天井を背景に、光輪を載いた父なる神の上半身と、その胸前に高々と掲げられた十字架のキリストを浮き上らせ、十字架の下やや手前に寄った、丁度円柱の内側あたりに、聖母マリアとヨハネとの立ち姿を配する、というのがその構想の概略である。巨大な壁龕のようなこの画面空間も、その中心に、宛も宙に浮いて見えるかのような位置を占めているキリストと父なる神の姿も、的確な遠近法の作図に基いて処理されている。それは、単に遠近法的な図式の実験として見ても、甚だ高度な処理をもつものと言わなければならない。それにしても、Masaccio 以外の、誰がこのように雄大な《三位一体》図を構想し得ただろうか。図式は、決して単

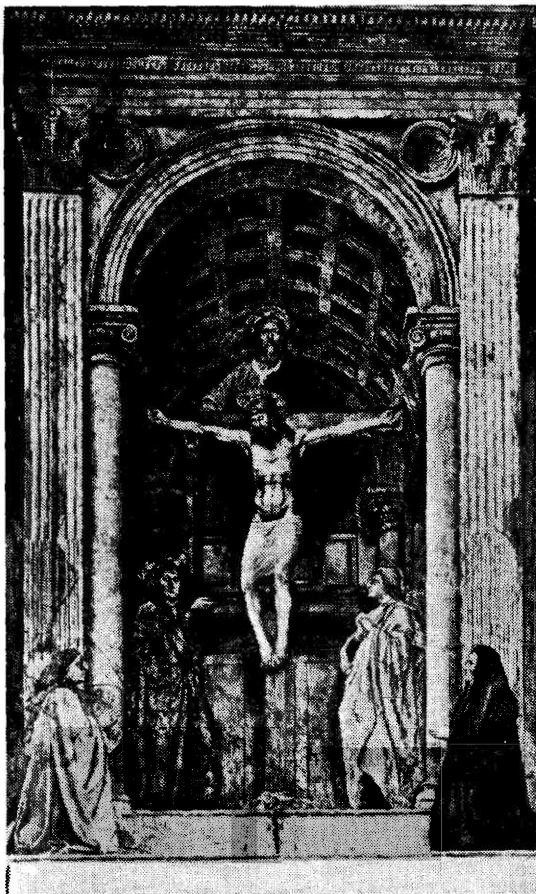


図2 Masaccio : Trinità, Sta. Maria Novella, Firenze.



図3 Paolo Uccello : Giovanni Acuto, Sta. Maria del Fiore, Firenze.

なる図式に終ることなく、堂々たる格調を帯びて、主題の崇高さを高めるこの上もない効果を産み出している。

《Hawkwood 記念像》に於ける Paolo Uccello の場合も、ややこれに似た仰角に基いて構図が試みられたようである。人口に膾炙した Vasari の所伝 (cfr. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1550, 68; parte 2^a, Vita di Paolo Uccello pittore fiorentino) を俟つまでもなく、Uccello の作品や素描は、遠近法的な実験に対する、彼の並々ならぬ執心を物語っている。しかし、記念像の性質上、高い台座の上の石棺をふまえた騎馬像を、甚だしい仰角に見上げた見取図のような図式を、そのまま適用するわけにはゆかなかったのだろう。画き上げられた騎馬像の部分を、Operai の要求によって画き直したことが知られている。現存の画面では、最下端の台座の基底部分がほぼ正面に見られ——この部分は、実際には、前に立つ人の眼の位置よりも高い——更に、台座と、その上の石棺とが、かなりの急角度に見上げられている。そして、その上には、ほぼ真横から見られた騎馬像が画かれており、遠近法的な論理からすれば、画面の上半分と下半分とが、全く逆の位置関係に於て見られていることになるが、直接その不自然さが感じられることはない。台座及び石棺それ自体も、仰ぎ見られた台座の裏側の部分から求められる消失点の位置が最も高く、台座の上端の部分から求められるそれは更に低く、石棺の両端から求められるものはなお一層低いという、それぞれの部分を見上げる角度の相違を予想したかのような処理の下に置かれている。そして、この処理もまた、遥かに台座を見上げているような、鮮やかなイリュージョンを与えるのに役立っている。

《Hawkwood 記念像》の場合は、こうした、かなりこみいった処理が見出され、その解釈には、なお厄介な問題が予想されるが、それは暫く措くことにする。ともかくもこの作例が、Masaccio の場合とはやや違った意味で、遠近法的な実験の、顕著な一例に数えられることは認めることができるだろう。この騎馬像が、Paolo Uccello の作品の中でも、最も堂々とした、文字通り記念碑的な品格を具えた作品であることにも注目しておきたいと思う。

《Hawkwood 記念像》が画かれたのは、1436年のことである。そしてこの年には、あの、Leon Battista Alberti (1404—1472) の絵画論、《De Pictura (Della Pittura)》三巻が書かれている。Filippo Brunelleschi (1377—1446) にあてた俗語版の序文によれば、それ以前にラテン語のテキストが書かれ、それを改めて俗語に書き直したのがこの年なのであるが、

《Finis laus deo die xvⁱⁱ mensis iulii MCCCC36》 — v. 《Della Pittura》, edizione critica a cura di Luigi Mallè, Firenze, 1950, p. 114

という第三巻末尾の記入からすれば、書き上げられたのは、丁度 Paolo Uccello が、《Hawkwood 記念像》の画き直しにかからなければならなかった時期と符合している。Uccello に画き直しが命じられたのも、同じ7月の6日のことである。この偶然の符合には、多少の皮肉が感じられぬでもない。Alberti の繰りひろげてみせる、甚だもって明快な絵画の理念は、まさに当時の芸術家たちの、最も進歩的な意識を代弁するかの観がある。

絵画論の冒頭は、次のような言葉で始められている——

《絵画に関するこの簡略な著述を試みるにあたって、その論旨が充分明晰であるように、まず我々の課題に関わることがらを、数学者たちから借りてくることにしよう。そ

して、その認識に基き、理解の行き届く限り、絵画というものを、自然の第一の諸原理から説明してみようと思う。(Scrivendo de pictura in questa brevissimi comentarii, adciò ch' el nostro dire sia ben chiaro piglieremo da mathematici quelle cose in prima quali alla nostra materia apartengono e, conosciutola quanto l'ingegno ci porgierà esporremo la pictura da i primi principii della natura) ≧ — op. cit., p. 55.

こうして Alberti の議論は、まず点 (punto), 線 (linea), 面 (superficie) などの基本的要素の定義、及びその分類から始められる。しかし、それらが決して、ただ単なる数学的な概念として取りあげられるのではなく、絵画そのものを成立させている基本的要素、謂わば“可視的なもの”の原型として取りあげられていることに注目しておく必要がある。自ら断っているように、彼は

≪数学者としてではなく、画家として、これらのことがらを論じる (non chome mathematico ma come pictore scrivere di queste cose) ≧ — op. cit., ibid.

のである。

≪見ることのできないようなものが、画家とは何の関係もないということを、誰しも否定しはしない。画家というものは、ただ眼に見える事象を描き出そうとするものなのである。(Delle chose quali non possiamo vedere, niuno nega nulla appartenersene al pictore. Solo studia il pictore fingere quello si vede) ≧ — op. cit., ibid.

と彼は言う。そしてこの、≪眼に見える事象 (quello si vede) ≧として論じられるのが、まず第一に点であり、線であり、面なのである。

こうして、絵画論の第一巻 (libro primo) は、専らこの ≪眼に見える事象 ≧の定義に捧げられ、謂わば幾何学的視覚構造論といった性格をもつ、あの有名な≪視覚のピラミッド (pirramide visiva) ≧の理論として結実する。

≪ピラミッドと言うのは、その底面から、すべての接線が唯一の点に向って引かれ、そこに集結するような物体の形のことである。このピラミッドの場合、底面は見えるものの表面であり、側面は、私が外郭部の光線と名づけたものである。尖端、つまりピラミッドの頂点は眼のなかにあり、同時に、その容量を示す角度をもっている。(La pirramide sarà figura d'uno corpo dalla cui base tutte le linee diritte tirate in su terminano ad uno solo punto. La basa di questa pirramide sarà una superficie che si vede; i lati della pirramide sono quelli razzi i quali io chiamai extrinsici. La cuspidè, cioè la punta della pirramide, sta dentro all'occhio quivi dove l'angulo della quantità.) ≧

— op. cit., p. 60.

絵画もまた、同じ論理構造に基いて定義される—

≪それ故、絵画は、視覚のピラミッドの、一定の距離に於ける断面に他ならず、中心を定め、光を設定した上で、線と色彩とによって人為的に描き出される、特定の表面だということになる。(Sarè adunque pictura non altro che intersegatione della pirramide visiva secondo data distantia, posto il centro e costituiti i lumi in una superficie con linee et colori artificioso rappresentata.) ≧ — op. cit., p. 65.

これを図示すれば、次のようなことになるだろう (図4)。

つまり、絵画というものは、≪それが宛も透明なガラスであるかのように (se essa fusse di vetro tralucente) ≧ (ibid.), 線と色彩とによって対象の模像を捉えることができる一つの面なのである。一定の中心 (il centro) つまり方向と、それを切断する距離とが定め

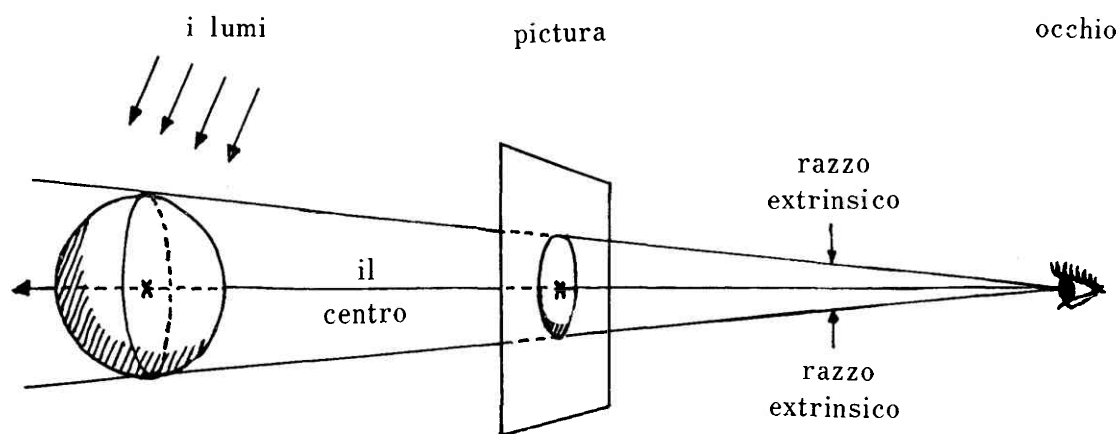


図 4

ば、この切断面には、その背後にある対象の一定の輪郭、そして、その対象が帯びている色彩と、与えられた光によって生ずる明暗とが捉えられることになる。また、この模像と（見かけ上の）対象とが、相似の関係を予想するものであることは言うまでもない。

視覚のピラミッドの切断面というこの絵画の定義は、同時に、遠近法理論の出発点にもなっている。引き続いて展開され、更に第二巻（libro secondo）でも再び詳述されている Alberti の遠近法理論は、必らずしも明晰判明なものとは言えないが、本質的に、今日我々が Zentralperspektive 或は一点透視法と呼んでいるものとかかわらない。視覚のピラミッドと、その一定の切断面を想定することによって、見かけ上の対象と幾何学的に相似な関係をもつ模像が得られるが、同時に、視点が同一であり、切断面と視点との関係が固定されている限り、対象相互間の見かけ上の比例もまた、そのまま模像相互間の比例となって切断面の上に読みとられることになるのは言うまでもない。視覚のピラミッド理論自体が含んでいる、この一点透視法の骨格とも言うべき論理は、甚だ積極的に制作に採り入れられ、宛もそのまま制作の指導理念となり果せたかの観がある。千四百年代の画家たちは、繰り返し遠近法に基く画面構成を試み、多くの場合何らかの建造物を道具立てとした、数多くの作例を産み出している。

Andrea del Castagno の《晚餐》などは、その好箇の一例と言える。《三位一体》に於ける Masaccio の構想は、ここでも再び踏襲されていると言えるだろう。塀際に建てられた切妻屋根の客待、とでもいった趣きをもつ建物全体が、構図そのものを形づくっている。凝りに凝った mosaico の装飾と大理石のパネルを具えたこの建物の構想が、専ら遠近法的な関心の満足のために取り上げられていることは疑いを容れない。Masaccio の場合とは全く似ても似つかない効果が、そこには生れてしまった。《晚餐》の場面は、この覗きからくりのような枠組みのなかに、きっちりと嵌め込まれてしまっている。真正面から見られた食卓の輪郭が、弥が上にもその効果を強調している。Masaccio の場合に見られたような、主題そのものを高める効果は、むしろ殺がれてしまっている。人物が板に彫られてでもいるように見える、烈しく平版な肉付けや、一種禍々しいまでの明暗も、むしろそれを際立たせている遠近法の存在の方を強く印象づける。実験的と言え、この上もなく実験的な性格をもつ作例である。あまりにも果敢なその試みは、この作品に、かえって中世風な、古風な趣きをさえ与えている。

それにしても、こうした実験的な意識を産み出している、Quattrocento 絵画の要請はど

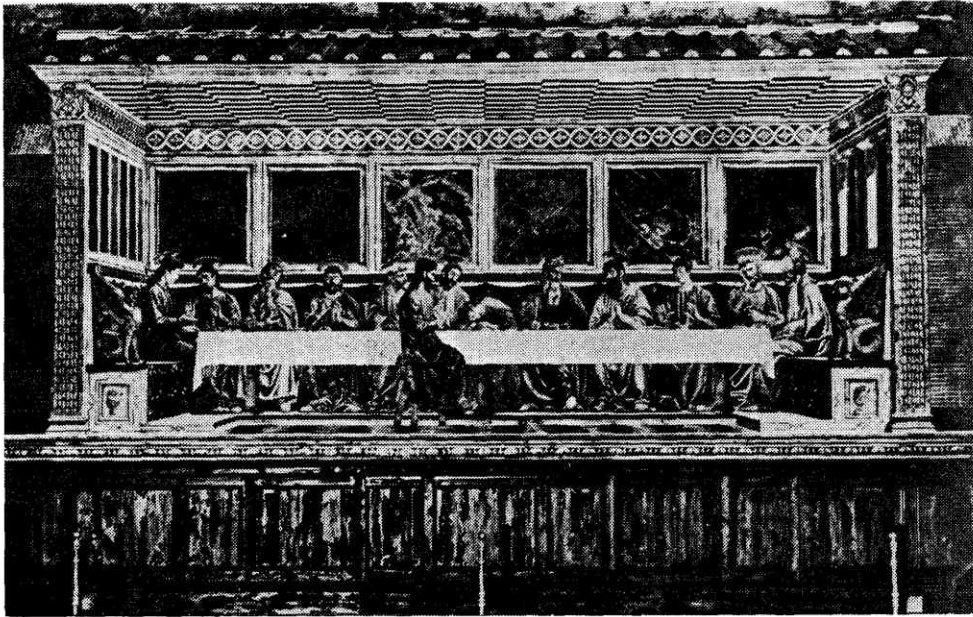


図5 Andrea del Castagno : Cena, Sant' Apollonia, Firenze.

のようなものだったのだろうか。遠近法の論理は、画面に書き出される対象に、首尾一貫した論理に基く位置づけと、見かけ上の大きさをも含んだ形態把握の確かさを保証する。殊にそれが、あのフレスコ画法 (affresco) によって画かれる壁画に適用される場合、嵌め絵のようにいくつものに分けて書き上げなければならない画面を構成する際の、この上もない作図方式としての意味をもち得たであろうことは、容易に推察できる。壁面に筆を下すにあたって、その度毎に必要なだけの部分に漆喰を施し、仕上げた部分を順次継ぎ足していった画面全体を作り上げるという手順が、彩色や明暗処理に関する一定の処方は勿論、かなり徹底した下図を必要とすることは言うまでもない。しかし、Giotto の時代のように、画面の構成が、一つ一つの道具立てを逐次的に繰りひろげてゆく、その意味で謂わば *narratif* な意図の支配を受けている場合は、その下図も、かなり大まかな、素朴な自由さをもったものであったに違いないから、如何に壁画に於て遠近法が効力を発揮したとはいえ、そのことだけをもって *Quattrocento* 絵画の要請を推し測ることはできない。それに、ことはひとり壁画のみならず、*tavole* は勿論、場合によっては彫塑の領域にまで及んでいる問題なのである。

その意味でも Alberti の絵画論は、千四百年代に於ける画家の意識を見事に代弁している。遠近法の原理でもあるという意味を担っている視覚のピラミッド理論が、そのまま同時に絵画の原理として考えられているという事実は、甚だ意味深長なものだと言わなければならない。遠近法というものがそれ自体、視覚的な外界認識の方式を意味することは言うまでもないが、その原理である視覚のピラミッド理論、そしてそれに基づく絵画の理念もまた、同じように外界認識の再現を目差す性質を帯びているとすることができる。既に Ghiberti にも窺われたように、(尤も彼の《*Commentarii*》は、Alberti の絵画論よりも遅れて書かれたと考えられるが)、その率直な言葉が物語る通り、遠近法的な構成の試みは、《できる限り自然を模倣》し、《丁度事実がそうした現われ方をするのと同じように》場面を作り上げようとする意識に基くものであった。《晩餐》の Andrea del Castagno などは、徹底してその意識をつきつめようとし、殆ど他を顧みることがないといってもい

い果断さを示している。

当時の絵画が、多くは教義上の主題や物語りから出発するという、その点では中世絵画と同じ一種の虚構性を条件としていることは言うまでもない。その制作もまた、必らずしも現実の対象を基底とし、謂わば現実の視覚のピラミッドに、その一定の断面としての画面を措定して、そこに対象の模像を捉えてゆくという過程を辿るわけではない。むしろ制作の実際に於ては、先ず画き出すべきものが想定され、謂わば観念的な対象、言葉によって指し示されるべき性格をもった対象が出発点となるのであるが、それが画かれてゆく過程には、謂わば現実には存在しなかった、しかし現実にも想定され得るような視覚のピラミッドが成立することになるわけである。この過程は、甚だ重要な意味をもっている。何故なら、それは、想定される一定のピラミッドによって表現が規制され、現実にもそうした視覚のピラミッドが存在するかのように、言いかえれば、そのピラミッドを成立させる現実の対象が存在するかのように、画面が処理されることを要求しているからである。そこには、中世絵画とは根本的に異なる視覚が成立している。

視覚のピラミッド理論そのものは、遠近法的な論理構造以前に、例えば印象派の画家たち、就中 **Claude Monet** (1840—1926) などの意識や、或はむしろ天然色写真の原理を想わせるものである。事実 **Leonardo da Vinci** (1452—1519) あたりになると、遠近法理論は、*camera obscura* の理論とも結びつくものになってくる。仮令どのような主題を取扱ってようと、千四百年代の画家たちにとっては、画かれる場面そのものが、視覚的な現実の論理をもって構成され、現実を予想するものでなければならなかった、ということを否定するわけにはいかない。しかしそれが、甚だ特異な様相の下に現われたものだ、ということも忘れるわけにはゆかないのである。それは決して、印象派風の感覚的直観の形式を帯びもしなかったし、同じように現実の視覚体験を再現するという態度の上に成立ってはいても、例えば同時代のフランドル絵画に見られるような、体験内容そのものに対するこの上もなく濃やかで冷静な官能性を帯びた、即物的な表現を産みもしなかった。

Alberti の述べている絵画の定義の、もう一つの側面、絵画というものが、《光を設定した上で、線と色彩とによって人為的に描き出される、特定の表面》であるという一面は、かなりの程度まで普遍性を帯びた定義だと言える。問題なのは《線》という概念だけである。もしこれを《形態》という概念に置き換えてみれば、絵画というものが、それぞれに多少の性質の違いこそあれ、人為的に作り出される形態と色彩とによらなければ成り立たないものであることに易いではない。その意味で **Alberti** の定義は、何ら特殊な偏向を含むものではないと言える。しかし《線》、つまり《輪郭》という概念は、既にその特異性を露わにするものだと言えるだろう。形態⇔輪郭⇔線、という抽象化の方向がそれである。この傾向性は同時に、直ちに遠近法理論に結びつき、色彩と明暗とを理念的な別箇の存在として考える考え方にも結びついている。《*De Pictura*》の第二巻は、制作の實際を、《輪郭 (*circonscriptione*)》、《構図 (*compositione*)》、《受光 (*receptione di lumi*)》に分けて述べている (cfr. op. cit., pp. 81~)。そして、色彩と明暗もまた、固有色、或はむしろ **Herbert Read** 流に《*heraldic*》な色彩とでも呼ぶべきもの (v. 《*The Meaning of Art*, 1931, I-26 c) と、そして白 (*bianco*) と黒 (*nero*) によって置きかえられるその修正として考えられている (cfr. op. cit., pp. 98~)。この、一種機械的とも言える分類の明快さは、しかし決して **Alberti** 一個のものだったわけではない。それは、多かれすくなかれ、広く千四百年代の画家たちを支配した意識を物語っているものと言

わなければならない。

Alberti 的な理念に於ける、理想の画家と考えることができる Piero della Francesca (1410/20—1492) の場合などは、そうした意識の最も高度な現われを見せている例である。Arezzo の San Francesco 寺内陣の壁画が物語るものは、画き出されるべきすべての要素、つまり色彩や、形態や、それらの関係や、明暗などを、可能な限り簡潔明快な要因にまでつきつめてゆこうとする態度だと言ってよいだろう。Piero della Francesca のもつあの類まれな明晰さ、あくまでも澄みきった画面の爽やかさを支えているのは、そうしたおよそ贅肉といったもののない視覚的諸要素の精練なのである。そこではもう、現実の意識さえもが、見事に超克されきっている。しかし、それはむしろ稀有の場合であった。そこには謂わば、イタリアのルネッサンス絵画に潜んでいた、ある高邁な志向が結晶している。しかし多くの場合、その志向は、より一層平俗な技巧の次元で、数々の課題を抱えたまま、それぞれの画家に固有な、独自の平衡と解決とを見出してゆかねばならなかった。そしてそれは専ら、自然模倣の、或はむしろ現実再現の意識に基くものであったと言ってよい。

画家たちの意識は、丁度 Alberti の絵画論に象徴されるような仕方で、謂わば視覚体験の認識に関する、最も基本的な要素に向けられている。つまりそれは、まず輪郭であり、色彩であり、明暗であり、対象相互の比例であった。これらの要素は、それがはっきりと区別して意識され、技術的な解決の対象とされる場合、それぞれの方向へ別々に分極をきたし、個々別々に謂わば抽象的な課題を提出し続けることになる。彼らは、先ずその各々についての解決を見出し、更にそれらを統合することのできる方向を見出してゆかねばならなかったのである。多くの場合、その方向は数々の技巧的課題の解決の裡に見失われ、多彩な技法上の創意を産み出しながらも、理念的な高邁さの実現に向うよりも、現実の再現へ、或はむしろ視覚体験の再現へと立ち戻ってしまう傾向を孕んでいた。そして、その傾向が最もよく窺われるのは、やはり遠近法的な構図の適用に見出される特質である。

千四百年年代の後半は、基本的な課題の個別的な実験と解決を、互に融和させようとする数々の試みを産み出している。この融和にもまた、数々の独自の様態が存在することは言うまでもないし、そうした様態の一つ一つにそれぞれの作家の独自性そのものが潜んでいるわけであるから、それらを十把ひとからげに閑却してしまうわけにはゆかないのであるが、ここではその問題を逐一取りあげている余裕がない。最も顕著な傾向を示している例として、Fra Filippo Lippi の場合と、Domenico Ghirlandajo (Domenico di Tommaso Bigordi, 1449—1494) の場合を取上げるに留めておきたい。先ず Filippo Lippi の場合を見よう。Prato 本寺の内陣を飾る壁画について見てゆくことにする。《聖 Stefano の葬儀》の場面は、最もよく Filippo の処理の仕方を示すものと言える。室内空間を正面から、やや仰角気味に見た構図法は、Andrea del Castagno の場合などから較べれば、遥かに寛やかな、暢達なものになっている。室内空間の高さを、態と画面内に閉じ込めないようにして、高く天井を振り仰ぐ見方などは、その最も顕著な現われである。しかしながらこの天井の高さは、一見 Masaccio の《三位一体》にも似た格調を約束するかに見えて、それとは全く質を異にした効果を産んでしまっている。謂わばそれは、現実の体験へと接近してゆく、平俗な表現効果でしかないのである。つまり、主題の本質とは直接の関わりをもたず、それ自体が目的となってしまう傾向性を孕んだ、trompe l'oeil の暢達さなのだ、と

言っている。人物の配置や、その表情や肉付けもまた、同じ方向を目指している。人物への関心は、現実に見出される、風俗的な相貌の多様性へと傾いてゆき、肉付けや明暗も、その本質的な構造の再現を旨とするというよりは、日常的な体験の平俗さを規準にして、一種の純粹に技巧的な中庸へと向ってゆく。



図6 Filippo Lippi : Funerale di Sto. Stefano, Prato, Duomo.



図7 Domenico Ghirlandajo : Conferma della Regola. Cappella Sassetti, Sta. Trinità, Firenze.

Domenico Ghirlandajo の場合、この傾向は、より一層顕著なものになっており、それは謂わば、Quattrocento 絵画の辿りついた一つの終着点と言ってもいい性格を帯びている。遠近法は、この上もない率直さで、視覚的に体験される日常的現実の再現に役立てられ、彼自身や、その作品を褒め讃えた人たちを取りまいていた風景をその motifs とするまでになる。Sasseti 礼拝堂 (Firenze, Sta. Trinità) の正面最上段を飾る《宗規追認を受ける聖 Francesco》の場面などでは、甚だ洗練された遠近法的処理に基いて、Piazza della Signoria の光景が採り入れられている。宗規追認の場面に列席するのも、或は Medici 家の人々であったり、その師傅であった Angelo Poliziano であったりする。場面は、正面奥に Loggia dei Lanzi を見通し、左奥には Palazzo Vecchio を見齊かして、点々と行き交う人々を一人一人、少さく、しかしくっきりと描き上げている。それはもう、歴史画というより、歴史上の物語りに主題を借りた、当代風俗画と呼ぶべきものである。こうした傾向は、例えば Ognissanti 及び San Marco 両寺 (Firenze) の二つの《晚餐》図の場合にも、《晚餐》という一つの宿命的な場面を、謂わば日常性の衣をつけた聖書劇の場面といったものにしよう。壁画そのものを、その壁面が属している室内空間の、文字通り論理的な延長として設定し、その想定された空間を支配する遠近関係の網の目のなかで、それぞれの役割に紛した人物が、頭上に光輪を装って思い思いの姿態を見せ、宛も色ガラス越しに覗いた現実のように、一種 romanesque な趣きを漂わせる。そして、最も工夫を凝らしたに違いないさまざまな motifs, アーチの間から覗く背景として画かれた飛び交う鳥や葉裏をかえす樹木、或は右側の窓にとまっている孔雀が象徴する予見の意味といったものが、何か意味あり気な表現の素朴さと、親密な魅力とを産み出すのである。そこにはのどかな静かさと、微かな陰翳を伴う心理的な安逸がある。しかし、主題の内容を盛り上げる、視覚的な効果の力強さはない。

例えば Masaccio の場合にはまだ、その力強さが現存していた。遠近法的な構成そのものが、主題の崇高さを支え、技法的な処方をも渾然一体として融かし込んでしまう matière の卓抜さと相俟って、堂々たる格調を詠いあげる力強さが存在していた。しかし Masaccio は、略一世紀近くもの間、彼自身にも匹敵し得るような、真の意味での後継者を見出さなかった、と言ってよいかもしれない。その後継者は、広い意味での、千五百年代に俟たなければならなかった。なかには、Piero della Francesca のような、卓抜した超克の例もあったとはいえ、十五世紀の中部イタリア絵画史は、かなりの程度まで、絵画を成立させている視覚的な基本要素の、その一つ一つが投げかける課題の解決へ向う分極と、そのかなり平俗な融和への努力とに終始したと言っても強ち過言ではないだろう。その最も顕著な現われが、遠近法的な構図の適用に関するいくつかの様相に見られることは、これまで見てきた通りである。

十六世紀の絵画は、遠近法に関する再認識をふまえて、はじめて出発すると言ってもよい。その第一は、遠近法が、まず何よりも視覚構造の論理であり、視覚体験の、従って現実体験の再現をその機能とするものではあっても、決して直ちに主題表現の論理たり得るものではない、という反省だったと言えるだろう。遠近法に基く画面構成は、それ自体の裡に、単なる再現の論理に過ぎないという限界を担っている。それは謂わば、芸術制作のなかに持ち込まれて、その制作活動そのものの自律性を蝕みかねない、それ自体としての自律性を発揮する性質をもっている。それが芸術的な表現そのものにまで高められるためには、構成そのものの、単なる図式を超える高貴さとも言ったもの、或は、あくまでも

主題への配慮を忘却することなく、主題的内容の視覚的な意義づけとしてそれを生かしきる必要がある。遠近法それ自体の自律性が露呈するとき、場面は日常性の平俗さに近づかざるを得ないのである。あまりにも理智的な技法の陥穽といったものがそこにはある。

遠近法の性格に対する懐疑を最も尖鋭な仕方であら抱いた画家として、Leonardo da Vinciがある。他の場所でも指摘したことがあるように、Leonardoの絵画論を成立させた一つの要因は、遠近法理論、それも Alberti 的な、Leonardo 自身の言葉を借りて言えば《線の遠近法 (prospettiva liniale)》の理論に対する懐疑である (v. 拙稿《Leonardo da Vinci の“絵画論”》、大手前女子大学論集、第一号、pp. 71～2)。Leonardo は、その再現の論理としての欠陥をも補足すべく、さまざまな観察とその方式化を重ねているが、この課題は、技法論によりも、より一層尖鋭化した形で実際の制作の上に現われている。就中その最も顕著な例は、《晩餐》図 (Milano. Sta. Maria delle Grazie) に見出される。これについてもかつて、その構成分析を試みたことがあるので、再びその詳細を繰り返すことはやめるが (v. 拙稿《レオナルド・ダ・ヴィンチの“晩餐図”》、美学第63号)、ここでは遠近法的な空内空間の構成が、宛も舞台装置のそれを想わせるような超現実的な次元にまで思うさま歪曲され、しかもなお主題表現の要求する視覚的必然性に支えられて、およそ不自然さを感じさせぬまでに消化され尽している。尠くとも、そうした徹底的な反省と改造とを経て、はじめて遠近法の存在が表現の力強さを産み出し得るまでになったと言えるだろう。Leonardo 的な遠近法の歪曲、或はむしろ主題表現への徹底した従属とも言うべきものは、更に Manierismus の絵画に於て、時には逆説的に受け継がれてゆく。ともかくもそこには、遠近法そのものの自律性を支配する、何らかの上位概念が導入されなければならなかったのである。Raffaello (Sanzio, 1483—1520) のような穏健な画家の場合でさえ、遠近法的な論理の導入は、あくまでも主題という上位概念の支配に基き、十分な効果の計算をふまえた、慎重な配慮の結果はじめて決断されているようである。《アテネの学堂》(Museo del Vaticano, Stanza della Segnatura) などは、その最も成功した一例だと言うことができよう。

以上、遠近法の果たした役割のうち、どちらかと言えばその消極面に関わる事実を考察し

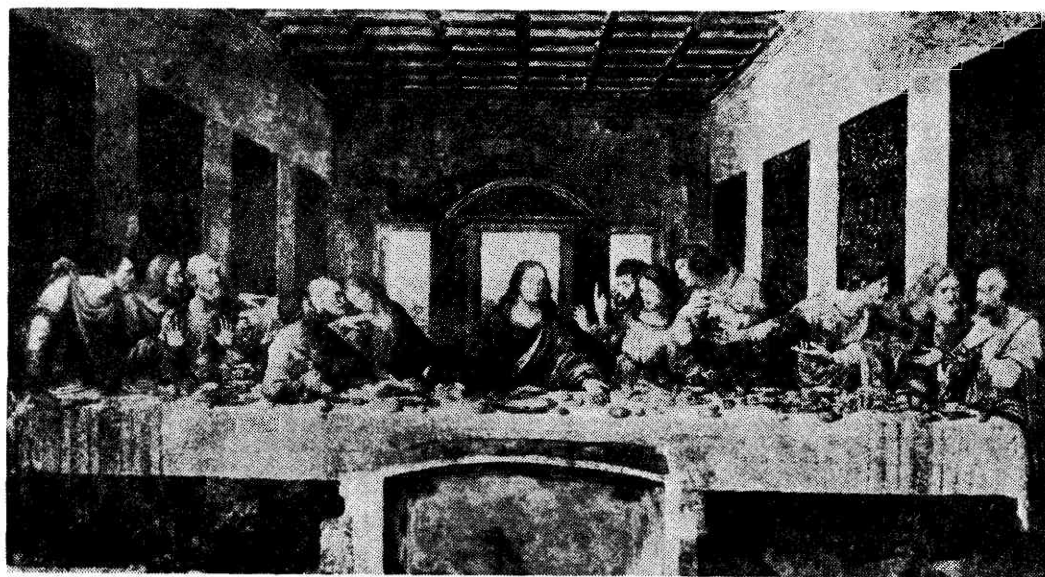


図8 Leonardo da Vinci: Cenacolo, Sta. Maria delle Grazie, Milano.

ルネッサンスと遠近法

てきた。しかし一方、遠近法にその最も顕著な現われを見ることができる、イタリア・ルネッサンス絵画の、独自の精神史的意義をもつ積極的な志向を忘れてはならないであろう。それは視覚体験に関する自律的な認識の確立であり、であればこそ同時に、現実と、それを体験する人間的主体の自覚でもあったという意義をもつ、まさに近代的な精神性の現われである。その現われを、具体的な作例の上で詳に検討してゆくという作業は、この論文とは別の、もう一つの、或は更にいくつかの試みに俟たなければならない。