

ポントルモとマリオ・エイクコラ：初期マニエリスム絵画 の色の問題をめぐる思考実験

足 達 薫

「Aは黒、Eは白、Iは赤、Uは緑、Oは青、母音たちよ、
いつかきみたちのうちに潜む生誕のことを話してあげよう」

アルチュール・ランポー『母音』1872年頃^[1]

「それぞれの色が精妙で、そしてそれらすべてが適切な比率で調節され配列されれば、それらの中には喜ばしさがいっそう増していき、さもなくば適切さを失うだろうそれらすべての色には調和が与えられ、変化する様によって人を魅惑するようになるだろう」

マリオ・エイクコラ『愛の本性についての書』1525年

1：初期マニエリスム絵画における色の問題をどう捉えるか

イタリアのルネサンス絵画、つまり15～16世紀の絵画における色の意義についての研究は、20世紀後半に飛躍的な進歩を遂げた^[2]。まずその研究史の状況を考察することにより、本論文の背景と目的を浮き彫りにしたい。

研究の火蓋は、ジョン・シェアマンが、1957年にロンドン大学コートールド研究所に提出し認められた博士号取得論文『初期16世紀のトスカナ絵画における色の使用法の展開』、そしてそのエッセンスを凝縮した画期的な論文「^{キアロスкуро}レオナルドの色と明暗法」(1962年)によって切って落とされた^[3]。シェアマンはそれらの中で、15世紀の中部イタリア地方における色の技法の展開を素描し、未開拓の研究領域としての色の問題の存在を示した。彼は、作品と理論、そして工房内での技法的伝統とを不可分なものとして考察し、多くの新しい指摘を行った^[4]。少なくともこのシェアマンの研究以後、15～16世紀イタリア絵画の色の問題を考察する際に、レオン・バットISTA・アルベルティ『絵画論』(ラテン語版は1435年、イタリア語版は翌年に完成)における色彩論やレオナルド・ダ・ヴィンチのそれを断片的に引用して済ませるようなエチケットはもはや通用しなくなったのだ。さらにその後、シェアマンは1966年に発表したロツソ・フィオレンティーノ『キリストの埋葬』論の中で、ロツソ作品における色の象徴主義(とくに天使たちの身体や服装のそれ)について幾つかの

斬新な仮説を提示した^[4]。

このシェアマンの動きに応じるかのようにして、サミュエル・エジャートンJrが発表した研究も忘れてはならないだろう。彼は、1969年、「アルベルティの色の理論：ルネサンスのワイン未封入の中世の壘」という重要な論文を著した^[5]。エジャートンは、いわゆる初期ルネサンスの絵画論の最高傑作であり、それ自体がまるでルネサンス絵画そのもの、あるいはその等価物のように崇拜されてきたアルベルティの『絵画論』における色についての説明の中に、その後のルネサンス美術および理論の展開の中で希薄化し、いずれは消えてしまう中世的な要素 - - とくに「固有色」の考え方 - - の存在を指摘する。つまり、アルベルティの色の理論が、歴史の中に再び位置づけられ、絶対的な証言ではなく、相対的なそれへとして再定義されたのだ。このような既存の一般論の「見直し」へ向けられる先鋭的な意識は、エジャートンの研究を、シェアマンが示したのと同じ方向に向けられているように考えられる。

シェアマンやエジャートンが切り開いた地平を、1990年代の「^{ニューアート・ヒストリー}新美術史」を予言するような手際で - - いや、すでにその最良の成果を極めていたとさえ言える - - さらに耕したのが、マイケル・バクサンダール『15世紀のフィレンツェにおける絵と経験』(1972年)である^[6]。バクサンダールは、この本で、15世紀のフィレンツェ絵画を生み出し、またそれを享受した「^{ビリオド・アイズ}時代の目」を再構成し、それを通じて同時代の絵の特質を説明することを試みた。彼は、同時代の説教や自由学芸の教育の中に見出される思考型を分析し、絵の制作者と受容者の双方に共有されていた評価規範を浮き彫りにする。多くの刺激的な指摘がなされたが、とくに絵の材質にかかわる評価規範、つまり媒体および媒材に関する暗黙の決まりごとの解明はとりわけ見事だった。たとえば、同時代の宗教主題画にしばしば見られるウルトラマリンの大々的な使用は、決して作家の恣意的な選択ではなく、注文者と鑑賞者にも共有された美点であった可能性が指摘された^[7]。つまり、同時代の鑑賞者は、単にその青がかもしだす刺激を審美的に味わうのみならず、ウルトラマリンという高価な媒材の輝きとして、いわば物質的なレベルでも耽溺したかもしれないのである。このような指摘は、19世紀以来の純粹主義的様式分析から、ヴァールブルク派、とくにアーヴィン・パノフスキーの^{イコノロジー}図像解釈学をへて、新しい方法論的地平を求めつつあった多くの研究者に重要な示唆を与えることとなった。

他方、イタリアの美術史家パオラ・バロッキが、バクサンダールとほとんど同時に上梓した『16世紀イタリアの美術関連文献集成』(初版1971から1973年、1979年に再版)には、バクサンダールの試みを裏書きするような優れた成果が含まれていた。バロッキは、単に美術理論にとどまらず、哲学者 本論文でとりあげるマリオ・エクイコロがここに含まれている、詩人、あるいは対話編や散文で多くの著作を物した「^{ポリグラフォ}多作家」たちの記述の中から、色に関する記述や説明を集め、丹念な註釈をほどこして提出した^[8]。この研究には、過去の文献の精読と魅力的な解釈で多くのファンを魅了したバロッキらしい実証主義的、文献学的な醍醐味が満ち溢れていたし、その影響力は計り知れないものといえてよい。

このような方向性をさらに発展させ、また統合することに成功した重要な研究者が、イギリスの

美術史家ジョン・ゲイジである。1978年、ゲイジは、イギリスの美術史学会誌に、「歴史の中の色、相対色と固有色」を発表する。ゲイジは、色の問題をアカデミックな美術史の領域に限定せず、もっと広い文化史的領域の中で考察することを提唱した。

「美術史家たちは、自分たちの考察主題としての色についての研究への等閑視をしばしば嘆くくせに、そのような研究を自分たちで行うことには気乗りしないことが多い」^[9]という批判をゲイジは冒頭に掲げ、先史時代の壁画やトーテムに塗られた色についての研究史批判を通じて、色についての研究の重要性を強調する。そして、初期中世のキリスト教図像における色の問題を文献と作品考察から概観し、さらにモザイクの技法の「文化人類学的」試論へと進んでいく。その過程で多くの興味深い、また刺激的な考察が提示され、読者に一読、強い印象を与える優れた論文である。

それから約15年を経て、ゲイジの研究は、大著『色と文化：古代から抽象までの実践と意味』に結実する^[10]。この研究でゲイジは、アカデミックな美術史の領域を飛び出し、単に美術関連の文献として示された理論を編年体で記述するのではなく、様々な文化的領域の中にある色についての思考型を綿密かつ広範に抽出し、同時代の美術作品との関連性を視野に入れながら、思いもよらないところに重要な歴史的証言を見出した。かくしてゲイジは、色についての思考型の数々を詳細に検討しながら、意表をつく作品解釈をおびただしく提示することに成功した。

20世紀後半から現在に至るまでの西洋美術史における色についての研究は、以上のごとく、シェアマンから始まり、バクサンダーとパロッキをへて、ゲイジへとつながっていく流れを作った。しかしながら、もちろんそれだけが研究史のすべてではない。

たとえば、イスラエルのヘブライ大学で研究を続けてきたルーマニア出身の美術史家モッシェ・パラシュのような研究者は、ルネサンスの美術理論に焦点を絞って追求した。パラシュは、1978年に上梓した著作『ルネサンスの美術理論における光と色の問題』で、14世紀末から15世紀にかけて活動したと考えられるチェンニーノ・チェンニーニ『技の書』から、16世紀末の最大の美術理論家の1人であるジャン・パオロ・ロマツォによる色についての理論に至るまで、ルネサンスの美術理論における代表的な色彩理論を概観した^[11]。しかしながら、この著作は、様々な美術理論をとくに色の問題にしばって整理した点でとても有益であるのは確かであるにせよ、実際の作品における色の問題を扱わなかったため、具体的に作家論や作品論にかかわるレベルでの新知見はかならずしも提示されなかったうらみが残る。また、パラシュの拡大版ともいべき研究が、イタリアのマンリオ・ブルザティンによって提示された^[12]。ブルザティンは、考察対象を古代ギリシアから近代の西洋まで広げ、美術文献に限らず多くの隣接領域への参照指示を行うことによって、西洋文化における色に関する理論の歴史をコンパクトにまとめることに成功しているが、やはり作家や作品にかかわる新しい領域が切り開かれたとは思われない。

シェアマンからゲイジへの流れと、パラシュ的ないしブルザティン的な研究は、それぞれ、現代において西洋美術史における色の問題を考えるための2つの極として、あるいは2つの指標と見なされるかもしれない。パラシュやブルザティンの考察は、アカデミックな美術史の領域にふみとど

まり、しかも文献を通じて言語レベルで実証しうるレベルに留まることで厳密性を確保しようと努めるが、その成果が実際の作品の解釈に結びつくことはほとんどないし、まして、同時代の人たちの色についての思考型を解明することは期待し得ない。これに対して、シェアマンからゲイジまでの流れは、西洋芸術における色の問題を考える際には、同時代の色についての思考型　トマス・クーン流にパラダイムと呼ぶことができよう　を熟考する必要があることを、具体的な資料と作品解釈とを通じて、きわめて魅力的に示した。実際、後に見るように、バラシュ自身も後にはシェアマン＝ゲイジ路線へと接近することで、豊かな成果を示すことになる。

事実、ルネサンス美術における色の問題についての優れた成果　発表年代は様々にせよ　は、いずれも、シェアマンからゲイジへの流れの中にあると評価される。その成果を具体的なレベルで把握するため、代表的な研究に絞ってその内容を検討しておきたい。

とくにメルクマールとして意義深いのは、マーシャ・B・ホールが、1987年に編纂した論文集『ルネサンス絵画における色と技法：イタリアと北方』だ^[13]。とくに興味深いのは、前述のシェアマンとバラシュが、それぞれ新しい理論的考察を行っていることだ。バラシュはここでは、シェアマン＝ゲイジ路線からの影響を感じさせる「ルネサンスの色の諸伝統：典礼、ヒューマニズム、工房」という論文を示している。題名からも推察されるように、バラシュは、かつての文献解読のみに徹する立場から、バクサンダールのような社会史的立場へと移行している。かくして、イタリアのみならず、14世紀の北方にまで視野を広げて、同時代の典礼音楽やその衣装とのかかわりにも積極的に言及することによって醍醐味あふれるエッセイとなった。他方、シェアマンの「イタリアのルネサンスにおける等色アイソクロマティック・カラー・コンビネーション的構図」は、短い論文だが、それまで見過ごされていた様式的・技法的伝統としての「等色アイソクロマティック・カラー・コンビネーション的構図」の存在を作品と理論の照合を通じて語ろうとする刺激的な試論だ。たとえば、フランスのサン・ベルタン修道院の秘跡室に由来する『キリストの昇天』写本挿絵(パリ、国立図書館、Latin 819, fol.55v)(11世紀)では、左右対称に配置された天使たちの衣装は、青、薄い青、濃い赤、薄い赤(ピンク)の4色によって構成されるが、それらの色の組み合わせは、中央の軸を挟みながら、上方と下方の列ごとに交錯し、変化する。このような独特な色の使用は、中世神学教育を通じて開花し流布した「固有色」にもとづく色についての思考型があるとシェアマンは指摘する。

1991年には、パトリア・ルービンが「16世紀初期のフィレンツェ絵画における色の技：ロッソ・フオレンティーノとヤコボ・ポントルモ」を英国美術史学会誌に掲載した^[14]。この論文は、シェアマン＝ゲイジ路線の正統の後継者と呼ばれるべきものだ。16世紀の初期マニエリスムの画家たちは恣意的で、非現実的で、幻想的な色調や、あるいはきわめて非再現的な筆使い　滑らかすぎたり、逆に荒すぎたり　を好んだとしばしば語られてきた。これに対して、ルービンは、ロッソの初期作品《玉座の聖母子と4聖人》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)(1518年)、そしてポントルモの《埋葬(あるいは十字架降下)》(フィレンツェ、サンタ・フェリチタ聖堂、カッポーニ礼拝堂)(1525～1528年)をとりあげて考察することにより、歴史的に位置づけなおそうとする。彼女に

よれば、ロッソの絵における聖人たち、とくにまるで「悪魔のように」(とある同時代人は語ったと伝えられる)粗く塗られた聖ヒエロニムスの表現は、決してロッソの単なる思いつきではなく、15世紀のドナテッロの後期の彫刻が発見し、その後のフィレンツェの画家たち　たとえばフィリッピノ・リッピ　にも(間欠泉的ではあるにせよ)受け継がれていた「^{アボッツォ}粗描き」的なニュアンスをあえて色面に際立たせる技法(ダンテ以後のフィレンツェでは「^{フィエレツァ}大胆さ」[*fierezza*]と「^{プロンテツァ}すばやさ」[*prontezza*]という2つの美的範疇として正当化された特質に対応する)を用いたものであり、ロッソにとっての聖ヒエロニムス像に一致するからこそ意図的に選択された技法であると指摘する。ロッソは、聖ヒエロニムスが荒野で行った過酷な身体修行の痕跡を、いろんな持物や象徴物で示すかわりに、この様式を用いて　つまり絵の物質的性質それ自体を利用して　提示したと考えることができる。他方、ポントルモの絵では、白を多く含む滑らかな薄い青とピンクというきわめて非日常的な色彩が横溢しているが、それをマニエリスムの幻想趣味と結びつけるのは短絡的であり、それらの主色は、それぞれ、天の色と情熱的愛を象徴する色として、なんら非伝統的ではない。ただここでポントルモは、現代の鑑賞者たちの目から、そうした色彩の象徴主義の伝統の記憶を剥ぎ取ってしまうほどに大々的かつ強調してそれらの色を塗っているのだ(私たちはこの問題に後に立ち戻るだろう)。この絵のその大胆さは先に見た「大胆さ」や「すばやさ」の美德にもうながされただろうし、また哲学者・医師のマルシリオ・フィチーノ喧伝したプラトン主義神学によって比較的広く知られることになった芸術的創造者の「神的狂気」によっても拍車をかけられたかもしれない。以上のようにルービンの研究は、シェアマン＝ゲイジ路線の研究の最良の成果の一つである。そう断言するのが性急だというなら、その現時点での到達点であり、また未来への出発点と言い換えてもよい。

また、論証の手続きや結論付けに不十分なところや性急なところがしばしば見られたにせよ、キャスリーン・ウェイル・ガリスの研究『レオナルドと中央イタリアの美術、1515年から1550年まで』(1974年)は、幾つかの無視すべからざる仮説を提示した点で忘れがたい^[15]。中でも、ミケランジェロ・ブオナッローティの初期の浮き彫り　《ケンタウロマキア》、および2点の聖母子主題のトンド　におけるぼやけた輪郭線の表現は、従来言われてきたような彼の未完成好みとして理解することも可能かもしれないが、たとえば同時代の好敵手レオナルドが絵の分野で開発した sfumatoの技法に対する、彫刻家としてのパラゴーネ的反論とも考えられるという指摘は、ミケランジェロとレオナルドの熾烈な競争心を考えると、単なる思いつきと見なされるべきではない重要な意見であるように思われる。

これらの20世紀後半のルネサンス美術における色の問題についての研究成果は、同時代に行われていたいくつもの大きな修復プロジェクトにも促されたにちがいない。またその逆に、研究の進展がそれらプロジェクトに影響したり、批評を加えることもあった。この点についても、考えておかなければならない。

すでに1962年　シェアマンの「レオナルドの色と明暗法」と同年　、エルンスト・H・ゴン

ブリッチが、いわゆるオールド・マスターの絵の修復や洗浄の際に、上塗りとして施されていた暗く黒ずんだワニス、煤などの汚れが堆積した後世の不要な加筆とみなして取り去る慣習をめぐる論文集『黒ずんだワニス：プリニウス以来のテーマのヴァリエーション』を上梓した^[16]。ここには、ゴンブリッチ自身、盟友オットー・クルツ、修復士スティーヴン・リース・ジョーンズ、そして美術史家ジョイス・プレスターズの論文が集められている。

彼らによれば、黒いワニスは、すでに大プリニウス『博物誌』(XXXV, 97)の中で、画家(プリニウスではアペレス)の意図的な技法であることが報告されている。そしてルネサンスの頃にも、絵が置かれるだろう場所(たとえば礼拝堂)の光(採光の具体的あり方)と空気(煤をもたらず儀式などの使用法)とを想定して、画家が意図的に黒いワニスを付与する習慣が存在したのだ。だから、年月の経過で堆積した汚れはもちろん存在するにせよ、ワニスごとなんの反省もなく機械的に取り去ってしまうのは、「オリジナル主義」の悪しき慣習にすぎない。たしかに、近代以後のある時期、オールド・マスターの絵に無理やりワニスを塗ってみたり、あるいは新しい絵に古さをあたえるべく塗るような悪習(?)も一方では存在したので、ワニスをすべて残すべきだという議論は乱暴すぎるかもしれない。しかしそのような後世の加筆もまた、歴史の中の「眼」、言い換えればワニスの上塗りを望んだ時代の趣味の痕跡なのだ。その痕跡を歴史的に省察せずに、単に機械的にワニスを取り去ることもまた、同等に乱暴な議論である。そのように、ゴンブリッチたちの研究は指摘した^[17]。

ゴンブリッチたちに直接影響を受けながら、同時代の大修復プロジェクトの一つ、ミケランジェロのシステーナ礼拝堂修復がまさにこのオリジナル主義を批判せずに踏襲しているとして批判したのが、アレッシンドロ・コンティ『ミケランジェロとフレスコ画：システーナ天井画の技法と保存』(1986年)である^[18]。コンティは、この著作を皮切りに、ゴンブリッチたちの提案を真摯に受け止めながら、それ以後の色についての研究の成果を統合しながら、修復や洗浄における諸問題を再検討した。その成果は、彼が優れた序文を付して編集したゴンブリッチたちの著作のイタリア語版^[19]、さらに最近(2003年)になって日本語に訳された大部の修復論^[20]に結実している。加えて、我が国の若桑みどり氏による研究「システーナ礼拝堂におけるミケランジェロの色彩使用法のイコノロジー的解釈」(1993年)もそのような修復や洗浄の現状を踏まえた上で、ミケランジェロおよびマニエリスムにおける色の問題を歴史的に捉えなおそうとした意欲作だ^[21]。ミケランジェロやマニエリストたちがしばしば好んで部分的に多用した「玉虫色」(なお、本論文で後に考察されるエクイコラの表記に従えば「カンピアンテ カンジャンテ cambiante」となる)が、16世紀のキリスト教的カバラ主義の影響下で特殊な象徴主義を獲得したのではないかという興味深い仮説を若桑氏は提案している。その今後の展開は予想しえないが、これらの研究はすべて、今あらためて色の問題を考察する美術史家すべてにとって、忘れてはならない参考文献となっている。

先に見てきた20世紀後半の研究史におけるシェアマン＝ゲイジ路線の流れは、今現在、どのような地点にあるのだろうか。もちろんさらなる成果の蓄積が続けられているが^[22]、これについては

稿を改めて、より詳しく論じるべきだろう。ここで、私たちの考察の目的へと話を進めよう。

こうした研究史の潮流において、16世紀初期マニエリスムをテーマとする本論文は、いったいどのような貢献を試みようと言うのだろうか。

16世紀の初期マニエリスムにおける色の問題、とくに、その「一見したところの恣意性、幻想性、人工性」は、シェアマン＝ゲイジ路線の流れの中で、歴史的に再解釈されるべき時を迎えている。20世紀から現在までの多くのマニエリスム論は、まだ色についての体系的な考察を生み出していない。フィレンツェとローマで勃興した初期マニエリスムは、線の可能性 ^{ディゼーニョ}つまり素描 に拘泥した様式として、同時代のヴェネツィア絵画で追求された色の可能性 ^{コロリト}彩色 と対置されることが多い^[23]。しかし、絵は絵にすぎない。どんなに絵具や顔料が、自分たちは絵具でも顔料でもないふりをしようとも 言い換えれば、絵が鏡のふりをしようとも^[24]、この事実は否定されえない。画家がいかに絵画表面の滑らかさを追い求め、自らの物質性を隠蔽しようとしても たとえばポントルモの愛弟子、ブロンツィーノの肖像画がその例だ 絵は物質性をともなう色と線によって作られる。だとすれば、ヴェネツィア絵画の彩色主義が、往々にしてレオナルドのスマートに結び付けられ、その発生の歴史的な位置付けが様々に追求されてきたのと同様に、初期マニエリスムの色の問題もまた、無視されていいはずがない。いやむしろ、色の問題は、これまでのマニエリスム研究ではほとんど周辺的な問題とされてきたがゆえに、今あらためて、シェアマン＝ゲイジ路線 何よりもルービンが示した先例 の中で考察されてしかるべき時代に来ていると思われるのだ。

先にも通りすがりの的に触れたし、また周知のことかもしれないが、1980年代から90年半ば頃までの西洋 とくに私がこだわり続けているイタリア 美術史は、主としてアメリカの研究者たちによって主導された「新美術史」^{ニュー・アート・ヒストリー}からの大きな影響を受けた。記号学やジェンダー研究、植民地主義批判、ポスト構造主義の批評などの成果を、従来のアカデミックな美術史の方法に接木することを積極的に試みた彼らの研究は、英米のみならず、ヨーロッパ大陸や日本のようなそれ以外の国の研究にも深く影響を及ぼした。マイケル・バクサンダールもまた、自らの社会史的な美術史を「新美術史」に接合するかのよう優れた研究をいくつも著して、その動きの加速を促した。たとえば16世紀のヴェネツィア絵画の研究にもその影響が現れた。ロナ・ゴッフェンがティツィアーノの女性像をジェンダー学の視点から考察した重要な著作はその例である^[25]。

ところが、初期マニエリスムの色の研究史には、少なくとも私の知る限り、「新美術史」的なものに対応する潮流はなかったし、いやむしろ、その波があえて避けたような印象さえある。メアリー・ヴァッカロのような女性研究者が、「初期マニエリスムたちの中のモーツァルト」(グスタフ・ルネ・ホッケ)と呼ばれたパルミジャーノの女性パトロンと彼の女性像との間の関係を考察した例はある^[26]。だが、それらはあくまで個別研究として、また優れた実証主義的手続きの上で提示されており、なんらかの既存の価値の「批評」ないし「批判」を主眼とする研究とは言えない。

かくして、1990年頃までに蓄積された色の問題に関する研究成果につらなるマニエリスム論の可

能性は、近所での「新美術史」の騒ぎをよそに、無視されてしまったように思われる。

現在、「新美術史」は沈静化した。それ以後の顕著な流れは、オーソドックスな実証主義的方法への回帰である(たとえば、アメリカの美術史学会誌の目次を見れば、このことは一目瞭然だ)。時代は再び、歴史とあらためて対話する仕方を、歴史に正面から向き合うための新しい会話の方法を求め始めている。初期マニエリスムにおける色の問題を考えることは、その探求の方向を見定めるための、何がしかのヒントを与えてくれるかもしれない。

以上のような状況を踏まえながら、本論文では、次の方法を用いて、初期マニエリスムにおける色の問題を考察するための叩き台を作ることを目指した。まず、(シェアマン=ゲイジ路線を意識しながら)初期マニエリスムの同時代における色についての思考型を知る手掛かりとして、フィチーノ晩年の弟子マリオ・エクイコラが1525年に著した『愛の本性についての書』を参照した。この著作は、後に見るように、その啓蒙的内容とイタリア俗語で書かれていることから推察されるように、決して純粋に論理的な哲学書ではない。むしろ、北イタリアの代表的な都市国家のひとつであり、重要な文化的拠点だったフェラーラの宮廷人たちが持っていた様々な思考型のドキュメントとして読まれるべき書物だ。そしてこの中に、初期マニエリスムの あるいはその前の時代の 絵における色を、その主要な顧客であった同時代の宮廷人たちがいかに理解したか、感受したか、そして味わったかを推察させる記述が含まれている。続いて、そしてその記述から推察される色についての思考型とよく一致する、あるいはそれと至近距離で共鳴する要素を持つ同時代の絵として、初期マニエリスムを代表する作品のひとつとしてしばしば評価されてきたヤコポ・ポントルモ《キリストの埋葬》を分析し、比較する作業を試みた。

さて、私たちの実験を始めよう。

2: ポントルモ《キリストの埋葬》

共和国から大公国へ以降する時期のフィレンツェに生きた画家ヤコポ・ポントルモ(1494 - 1556年)が描いた油彩の板絵、いわゆる《キリストの埋葬》は、アルノ河に近いサンタ・フェリチタ聖堂内、カッポーニ礼拝堂の主祭壇である。

歴史背景や同時代の文脈から作品を切り取って、無時間的で永遠の「美の避難所としての美術館」(サルヴァトーレ・セッティス)に隔離せんとする近代以降の「大文字の芸術」概念は、この作品の理解にはむしろ妨げとなる。なぜなら、この絵は、16世紀の当時と変わらず、今でも同じ場所に置かれ、見られ、さらに礼拝されているからだ。20世紀のマニエリスム論の多くが、この絵を礼拝堂空間から切り取るようにして、その絵単独での斬新さや独創性をさかんに賞賛した。たしかに、歴史的背景や文脈とすり合わせて作品の狙いの核心を探求する試みばかりが美術史学ではない。その作品の普遍的な様式的達成を受容し、評価しようとする批評の試みも、同等に重要だ。しかし、こ

の絵の歴史的背景を考えるならば、この作品の核心には、これまでのマニエリスム論が陥りがちだった「美術館美術史」(石鍋真澄氏)の方法のみでは到達し得ないように思われるのだ。この絵の観察にすぐに入り込みたいという衝動を抑えながら、まずはその歴史的背景を考察することにしよう。

現在、研究者たちが1525年頃から1528年頃の作品と見なすこの絵についての最初期の証言は、この時代の他の作品の多くと同じように、ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』(初版1550年、増補第2版は1568年)だ。個人的にもポントルモと交流し、1563年の素描アカデミー設立に際して尽力したヴァザーリは、その前年1562年の聖三位一体の日(5月24日)、後のアカデミシャン47人とともにサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂に参集し、アカデミー設立のためのマニフェストを行い、さらにミサの後、1562年(当時のフィレンツェの暦では1557年になる)に逝去したポントルモの再埋葬を行った^[27]。ヴァザーリ自身は、後期のポントルモがデューラーの版画の様式を取り込むことによって方向性を誤ったかのように書いたが^[28]、この風変わりな性癖で知られていた愛すべき巨匠の重要性を誰よりも理解し^[29]、尊敬し、実際にその素描を多く収集した人物もまたヴァザーリであった。そのヴァザーリは次のように書いている。

「……ロドヴィコ・ディ・ジーノ・カッポーニがローマからフィレンツェに戻ってきた。カッポーニ氏は、バルバドーリー族がかつて偉大なるフィリッポ・ブルネレスキに建てさせたサンタ・フェリチタ聖堂の入り口の右の礼拝堂をすでに入手していたが、その半円球の天井に絵を描かせ、豪華な装飾をともなう板絵[una tavola con ricco ornamento]を描かせようとした。それについて、親友だったロドス島の騎士ニコロ・ヴェスプッチに助言を求めて相談したところ、この騎士はヤコポ[ポントルモ]の友で、この偉大な人の腕前と価値を熟知していたので、その仕事をポントルモに任せるべきだと大いに推奨し、任せられることになった。そして囲いが設置され、その後、3年間、礼拝堂は閉ざされた。半円球の天井の中央の窓には天に召します主が、その周りには4人の[ユダヤの]族長たちが置かれた。四隅の円の中には4人の福音書記者、それぞれマタイ、マルコ、ルカ、そしてヨハネが描かれた。そのうちの3人はポントルモ自身が、もう一人はブロンツィーノに完全に任せた……この礼拝堂でヤコポが描いたそれらの仕事[天井の壁画部分]で、彼は以前の彼のやり方[maniera]に立ち戻ったように思われる。しかし、板絵を描く際には同じことは起こらなかった。なぜなら、新しい事を考え出そうとして[pensando a nuove cose]、その板から影をなくし、明るくて、とてもよく混ぜ合わされた色を付した[con un colorito chiaro e tanto unito]ので、光は中間の明るさから、中間の明るさは暗いところからかろうじて区別される[appena si conosce il lume dal mezzo ed il mezzo dai scuri]にすぎなくなっている。この板の中では、十字架から下ろされた死せるキリストが墓へと運ばれている。そこでは、聖母が気を失っていて、他のマリアたちもいるが、彼女たちは、先に述べた天井の絵からはずいぶん異なる仕方です[con modo tanto diverso dalle prime]描かれている。この人の脳髓が常に新しい着想[nuovi concetti]と奇想天外な描き方[stravaganti modi di fare]を追い求め、常に満足せず、どこかに留まることがなかったのは明らかだ。つまり、この板絵の構成[componimento]は天井の人物像とはまった

く異なるし、その彩色もまた同様にまったく異なっているのだ。そして、天井の隅の円に描かれた4人の福音書記者は、別のやり方で塗られており、はるかに優れているのだ。窓のある壁には、2人の人物がフレスコで描かれている。片側には聖処女が、もう片方には受胎告知をする天使がいる。しかし、2人とも奇妙な顔を[stralvolte]をしている。このことは、先に私が述べたように、この人の脳髓の奇妙な奇想天外さ[la bizzarra stravaganza]が、いかなる事柄についても満足しなかったことを示している。自分のやり方を貫けるよう、誰にも邪魔させることなく、彼はこの仕事のあいだは、誰にも、注文主にさえその経過を見せるのを嫌がった。このようにして、彼の友達の誰も がなにか助言をすることが出来ないまま、自分のやり方で事を運び、ついに完成し、覆いを外され見られたところ、フィレンツェ全土が驚嘆したのだ。(下線強調は足達)³⁰。

実際にこの絵を見ることが出来た同時代人が感じた衝撃ないし当惑がよく感じられる記述だ。私たち自身の観察に早く乗り出したいという誘惑と戦いながら、まず、16世紀人ヴァザーリの記述の問題点を整理しよう。そこには、ヴァザーリやその他の16世紀人たちがこの絵に感じた違和感 - - しばしば、歴史的考察を経ずに「独創性」や「実験性」として現代的に言い換えられがちだ - - の核心がほのめかされているが、同時に、問題の本質を見失わせてしまいかねない常套句が、あるいは「芸術家伝説」的記述が含まれている。私たちは、まずなによりも、それらの不愉快なグラデーションを出来る限り分離しなければならない。

第一に、ヴァザーリはこの礼拝堂の中に、天井画の神と4人の族長(以上は現存せず)そして4福音書記者の様式、主祭壇の板絵の様式、そして礼拝堂右壁で窓をはさむフレスコ画《受胎告知》の様式という、顕著に異なる3つの様式がポントルモによって(一部に愛弟子ブロンツィーノの介入があるにせよ)並列されていると認識した。しかし、もっとも詳しく記述しているのは、その中でもよくないとして非難される主祭壇なのだ。これは、当惑しながらも、この板絵こそが鑑賞者に衝撃を与える力を持っているという事実を、ヴァザーリが無視し得なかったことを物語っている。ヴァザーリがその例外性を強調すればするほど、この絵が礼拝堂の中の主役として際立つように書かれているのだ。

第二に、ヴァザーリが具体的な注文内容や打ち合わせについてどれほどの知識を持っていたかどうかは分からないが、カッポーニが注文した主祭壇は、「豪華な装飾をともなう板絵」(una tavola con ricco ornamento)として記述されている点が興味深い。ここでいう装飾というものが何を指すかは即断できないが、他の天井画や壁画に比べても明らかに見栄えがする板絵であることが求められた、あるいは「求められたとヴァザーリが想像した」と考えられる。この板絵を考えると、他から際立つほどの強い「装飾」が、その存在理由の本質にかかわっていたと想像されることを忘れてはならないだろう。

第三に、ヴァザーリの当惑と批判は、この板絵の色およびそれによって実現される明暗表現にまず真っ先に向けられているということである。ポントルモは「その板から影をなくし、明るくて、とてもよくい混ぜ合わされた色を付した[con un colorito chiaro e tanto unito]」ので、光は中間

の明るさから、中間の明るさは暗いところからかろうじて区別される[appena si conosce il lume dal mezzo ed il mezzo dai scuri]にすぎなくなっている。その後、マリアたち女性像が天井画と異なること、続いて、板絵の構成自体が色とともに礼拝堂の中で異質であることが付け加えられている。

マニエリスムの特徴として、ロマツォが証言し、ミケランジェロに帰属される「蛇のような形」^{フィグーラ・セルベンティナータ}によって典型的に示される身体比例の誇張的表現が挙げられることがきわめて多い^[31]。たしかにポントルモの様式にも、そのような人物像の身体表現における実験性はしばしば感じられるのだが、この絵に関する限り、うごめくようにもつれあっている人物像たちの姿勢や動き以上に、まずは何はともあれ色と明暗法の異様さが問題視された、あるいは「問題視されなければならなかった」ことは忘れてはならないし、とても重要な点である。

以上の三点に共通するのは、この礼拝堂の中にある絵のあいだに存在する様式の顕著な差異についての意識だ。とくに主祭壇たる板絵の色や明暗法の異様さについて強調されているが、だからといってヴァザーリのこの言葉に誘導されて、他の絵が「普通」だと考えるのは危険である。たとえばファサードの受胎告知の壁画もまた、天井画とは異なる色の使用法や構成が施されているのだ。この複数の様式の間の変異の問題は、続く第四の点についての考察を経たうえで、私たちによる具体的な作品観察を通じて考察されるべきだろう。

第四に、ヴァザーリによれば、この作品が注文作品であったにもかかわらず、「彼はこの仕事のあいだは、誰にも、注文主にさえその経過を見せるのを嫌がった」。そして公開されるや否や、フィレンツェ全土が驚嘆した。ポントルモは注文者との打ち合わせを無視して、独走(暴走?)した後、その成果自体をもってして有無を言わずに人々を魅了した。これが、ヴァザーリが描き出したポントルモと彼の礼拝堂についての筋書きである。まるで、近代以降の「大文字の芸術家」注文から自由で、己の創造力を自由に行使することが出来る特権的な表現者の作品のようだ。事実、20世紀以後のマニエリスム論の多くが、ポントルモをそのような人として性格づけてきたのは言うまでもないだろう。

しかし、このヴァザーリの言葉は、そのまま事実として受け取るには、あまりにも常套句的すぎると言わざるを得ない。システーナ礼拝堂天井画の制作途中は誰もその様子を見ることが出来ないように覆いで天井を隠し、さらに注文者である教皇ユリウス2世を大激怒させてまで自分のやり方を貫こうとしたというミケランジェロの逸話は、ヴァザーリが喧伝して以来、その後のミケランジェロ伝の常套句となった^[32]。また、ヴァザーリは、レオナルドがフィレンツェのセルヴィ修道院の注文でサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂に描こうとしたフィリッピーノ・リッピから仕事を奪ってまで祭壇画は、未完成のままカルトンの状態で公開されたが、ヴァザーリによれば「それはすべての工匠たちを驚嘆させたばかりか、それが完成されてから、男も女も、若きも老いも2日間にわたってそれを見るためにその部屋まで足を運び続けた。その様子はまるで厳かな祝日のようだった」^[33]。いずれも、ポントルモのカッポーニ礼拝堂での顛末を予期するような、よく似

た逸話である。

レオナルドの画期的な「ワンマンショー」^[34]も、そしてミケランジェロの唯我独尊も、おそらくは事実だったのだろう。しかし、私たちはそのような状況の最表面に浮かんだ「事実」の深層にうごめいていた諸々の「思惑」を読み取るべきだ。なぜなら、ミケランジェロはそのような大プロジェクトに自分が抜擢されたということ自体に、教皇やその周辺のパトロン層にとってのプロパガンダ的意図を読み取って内心では甘えていたに違いないのだ。若き日からメディチ家のもとで才能を発揮し、ローマにやってくるなり幾つもの忘れがたい彫像でパトロンたちを魅了した熟年期のミケランジェロを、教皇自らの名を持つ礼拝堂にかかりっきりにさせることによって、教皇ユリウスとその周辺は国内外にその権力を誇示ことが出来た。あつかいにくい天才ミケランジェロの大々的な起用によって、ローマはイタリア半島唯一の文化都市として喧伝しうる。このような夢を教皇たちもミケランジェロも共有していたにちがいない。いわば、最初から和解することが運命付けられた、虚構としての「創造者と注文者の対立」にすぎないと考えるべきなのだ。事実としての不和は生じたに違いないが、少なくとも、それを現代的な意味での「創作者の自由への闘争」と見なして過剰に持ち上げるのは危険極まりない。ポントルモが作品の過程を「隠した」のもまた、単なる秘密主義の発露としてではなく、「隠した」からこそ発揮される何かが存在し、パトロンたちも納得ずくの何らかのアピールとしてその隠蔽が行われたと見ることが出来るのだ。

レオナルドの場合もおそらく「ワンマンショー」は行われたのだろう。フィレンツェの人々がそこに集まって、作品に見入ったのも、おそらく実際にあったのだろう。しかし、ポントルモの逸話を解釈するためには、このレオナルドのそれとのあいだでヴァザーリが少なくとも暗示的に伝える逸話の核心の相違に注目する必要がある。レオナルドの場合は、制作の途中段階を示すにすぎないカルトンが、すでに完成作品と同様の価値を持つものと見なされていたという点こそが核心にちがいない。なぜなら、レオナルドがその制作事情をとくに注文者たちから隠蔽したとは記されていないし、まして後には自らその途中段階そのものであるカルトンを公開しているからだ。これは、コレクションニズムにかかわる転換点を示す逸話として理解される。つまり、レオナルドの制作過程それ自体が、未完成の中途半端な段階として無視されるのではなく、それ自体が独立した「作品」として見られ、蒐集される新たな時代の趣味のメルクマールとして、である。

他方、ポントルモの逸話では、彼が秘密主義を貫いて新機軸を提示したがゆえに、人々への衝撃が増したかのように書かれている。しかし、注文作品に関して、そのような極端なまでの注文者との乖離は危険だった。実際、ポントルモの同時代人ロツソ・フィオレンティーノは、意表をつく注文意図への裏切り行為によって、作品の価値を低く見積もられたばかりか、当初の目的だった場所に置かれなかった祭壇画を描いている。ロツソは、1518年、フィレンツェのサンタ・マリア・ヌオーヴァ施療院院長レオナルド・ブオナフェーによって(未亡人フランチェスカ・リボリの逝去した夫の遺言を執行するための代理人として)から注文された《玉座の聖母子と4聖人》を描いたが、これは注文者によって明確に拒否された。この絵は、2人の画家、ジュリアーノ・ブジャルディー

ニとフランチェスコ・グラナッチが仲介に入り、その価値を強く主張した結果、ようやく当初の25フローリンからだいぶ減らされた16フローリンで買い取られた。しかし、院長はこの絵を、フィレンツェではなく、この都市から40キロメートルも離れたグレッザーノのサント・ステファノ聖堂へと追いやってしまったのだ^[35]。

ヴァザーリが当惑しながらも語ったように、ポントルモの板絵は当時でさえ異様なものとして捉えられたかもしれないにせよ、注文者のカッポーニはそのまま礼拝堂の主祭壇として飾り、この作品は今なお同じ場所で、フィレンツェ市民から、そして世界中の旅行者たちから愛され続けている。この事実をかんがみるに、私たちは一つの仮説を立てることが出来るように思われる。

つまり、ポントルモはこの礼拝堂装飾で、レオナルドがかつてやったような「ワンマンショー」

制作の途中段階をあえて作品として公開するパフォーマンスに匹敵するような、なんらかのパフォーマンスを試みた可能性がある。そしてそのパフォーマンスは、あえて制作途中の段階を秘密にすることで、さらに効果が増すような類のものではなかったか。そして結果として、注文者や公衆に拒絶されるどころか、フィレンツェ全土を驚かせたとまでヴァザーリが記したこの作品の真価は、単に主祭壇の板絵に風変わりな色彩が用いられているからだけではなく、ヴァザーリが感じたこの礼拝堂の特異性、すなわち基本的に一人の人間が主導して描いた一つの礼拝堂装飾内部での複数の異なる様式の誇示にかかわっていたのではないか。

ヴァザーリの記述の考察から、以上のような一つの作業仮説が得られた。ヴァザーリがそして当時の多くのフィレンツェ子たちが即座に感知した板絵の異様さは、複数の異なる様式の並列によって際立たせられたそして現在でもそれは続いているのではないだろうか。

いよいよ、板絵を中心とするこの礼拝堂を、具体的に観察していこう。

1420年頃にブルネレスキが建築したカッポーニ礼拝堂は、今では、主祭壇のいわゆる《キリストの埋葬》、窓をはさむ右壁のフレスコ画《受胎告知》、そして天井画の4福音書記者によって構成されている。18世紀の間にクーボラの全面改修がなされたおりに、神と4族長の絵が廃棄されたと考えられている。人間が1～3人立つと窮屈になるような比較的狭い礼拝堂は、サンタ・フェリチタ聖堂の右身廊、入り口にもっとも近い場所にある。

礼拝堂に向かう観者は、まずは主祭壇を見ることになるだろう。そこには、縦長のアーチ上の板がある。一見したところ、最下部から最上部まで、人間たち(11人いる)が、その身体を複雑に絡み合わせつつまるでもつれた鎖の塊のようにつながり、まるで絵画平面に貼り付きながら画面を覆っているかのようだ。しかし、そのような一種の混乱を感じさせる第一印象の後で、この群像を仔細に見るなら、そこに画家による巧妙きわまりない構成が隠されていることが分かる。

画面は、中央の8人からなる集団、その上部にいる2人の男女、そして中央の集団の右に立ち、画面に向かって右側に身体を向けつつ、その顔を鑑賞者の側に向けている1人の人物像という3つの要素に分かたれている。彼らにはその素性を告げる具体的な持物が欠けているので、聖母マリアとキリスト、そして右端の人物像(ポントルモの自画像と考えられる)以外、その正体を特定できる

者はいない。

最上部で憂いをともなう眼差しを向かって左下に向けている女性とその隣で両手を広げながらやはり向かって左下を見ている男性像が画面に占める大きさと、画面の手前にある大地(と呼ぶにはあまりに平面的で滑らかだが)に中腰になってキリストの下半身を肩に担いで支えている男性像の大きさとを比べると、前者がかなり小さいことがわかる。地面がどのような状態なのかは、人物像たちによってほとんど隠されているため判断できないが、少なくとも、中央の集団と、その後ろにいる2人の人物像のあいだには、少なからぬ距離が存在するように見える。

中央の集団の中にはさらに、2つの集団がある。向かって左側の死せるキリストとそれを支える3人　上半身を支える薄青色の衣に朱色のマントを着た男性、素肌に密着する薄いピンクの服を着て薄い黄色の布を腰に巻きつけて鑑賞者のほうに顔を向けている男性、そしてキリストの頭を後ろから支える女性　と、向かって右側で後ろに倒れこみそうな聖母マリアを支えようと、あるいはマリアに気を配る3人　その内の1人は向かって右側からマリアに近寄り、左手に薄青色の布を持ち、薄いピンク色の衣の上に黄色と朱色とが入り混じるように変化する外套を羽織った(おそらく)女性、聖母の右後方から顔を覗かせている薄青色の衣に薄いピンクの被り物をつける女性、そしておそらく薄いピンクの衣を着て、頭に薄青色の被り物を付け、両手でキリストの手をつかみながら顔を聖母に向けている女性　の2集団である。キリストの左手を掴んで哀悼しながら、顔を聖母に向けている女性がこの2集団の結節点となっている。この部分で、向かって左下に落ち込んでいくようなキリストの運搬の動きと、向かって右の奥に倒れて行きそうな聖母の動きが、互いに引っ張り合うようにして釣り合いを保っている。

それら2つの集団の中心人物の1人であるキリストは腰に薄い明るい茶色の布を巻きつけている。他方、聖母マリアは、薄青色のインナーの上に、それよりもさらに薄い青色の衣を重ね、それと同じ色の布を頭にかぶっている。そして、それらの色よりももっと濃い青色の、とても大きく、渦巻くようにして彼女の身体の周りに膨らんでいる布を外套のようにまとっている。

この中央の集団の上部に、薄いピンク色の衣の上に薄い青の外套を着た女性と、素肌に密着する明るい緑色の衣を着てその上に朱の外套を羽織っている男性がいる。さらに中央の集団の右端には、茶色の上着とおそらく濃い緑の帽子をかぶる髭の男性像がいる。また、画面の下方、キリストの身体の下の大地上には、(画面上方の男性像の素肌の上の衣と同じ)緑色の布がもつれた状態で置かれている。その一部には朱色の帯ないしリボンのようなものが付けられているようだ(キリストの下半身を支える男性像の右肘の左と、左踵の上)。

中央の集団と、それ以外の人物たちの位置関係および画面内における縮尺の相違は、この群像全体が絵画平面にそって水平方向に圧縮され、そのかわりに絵の垂直方向に従って、上方へと引き伸ばされていったかのような運動性とエネルギーを観者に感じさせる。

彼らが立つ、大地と呼ぶには滑らか過ぎるかもしれない地面は茶褐色と灰色で塗られている。左側は暗い黒に近い色で影が描かれている。右側も同様だが、右端の人物像の下半身と影の部分とが

きわめて曖昧に処理されており、具体的な地形はほとんど分からない。この地面の上には、人物像たちが作る影も表現されている。画面の上部には背景が描かれているが、向かって左に薄いこげ茶色と暗い黒に近い色で塗られた雲の塊がある以外、やや青みがかった暗い灰色でほとんど均一に塗られている空しか見られない。

以上のような絵全体の構成それ自体は、混乱や複雑さが強く感じられた第一印象に反して、実はそれほど異様なものではない。たとえば、サンドロ・ボッティチェリがおそらく1495年頃に描いた《キリストの哀悼》(ミラノ、ボルディ・ペッツォーリ美術館)は、人物像の構成だけを考えるならば、人物像たちの密集化(互いに足を踏みあわなければ立てないかのような狭い空間である)とその絡み合いの複雑性や非合理性(たとえば聖母マリアを後ろから支える福音書記者ヨハネが、聖母の顔を直接手で撫で、手を取ろうとしているのは、あまりといえばあまりに親密ではないだろうか)の点で、ポントルモの板絵よりもはるかに過激だといえる。キリストとそれを囲む女性たち、そして背景の墓の前に立ってアリマテアのヨセフに至るまで、人物たちは、絵画平面のすぐ近くで、水平方向に圧縮されているように見える。この絵はサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂の窓間壁下部の祭壇画として描かれたものだが、画家は、絵画平面近くで人物を水平方向に圧縮し、垂直方向へと引き伸ばすことで、その比較的小さな区画(板絵は107×71cm)を運動するエネルギーの感覚で満たすことに成功している^[36]。実際、これよりもやや早い《聖ヒエロニムス、パウロ、ペテロをともなうキリストの哀悼》(ミュンヘン、アルテピナコテーク)に比べても、この絵の群像は異様なほど平面的に圧縮され、かわりに絵の上方へと連なっていくような印象が強く感じられる。ポントルモは、フィレンツェ絵画の大立者である先輩格のボッティチェリのこの実験的な作品を見て、そこから靈感を得たかもしれない。

いずれにせよ、クレイグ・H・スマイスがかつて強調した「マニエリスムにおける人物群の空間構成を無視するような密集化」は、ポントルモの絵にはあまり感じられない^[37]。この絵の構成自体は、ボッティチェリの絵のような先例が存在することを考えれば、それほど過激なものではないし、事実、ヴァザーリのような人は、この絵の人物構成や空間表現については記述さえしなかった。

他方、この絵を一見したところ異様たらしめている最大の原因は、その色の用法および明暗表現である。まずなによりも、人物像の衣や布の色が異様だ。この絵の中にある布地の色は、基本的に4系統だ。まず最初の色は、薄い青である。聖母マリアの全身、キリストの頭を支える女性の肩より下の衣装、キリストの上半身を支える男性(聖ヨハネ?)の全身、そして画面上部の女性の上着は、白を多く含む薄い明るい青である。その青は、影になっている部分を示す黒を混ぜられたもっとも濃いもの、向かって右側上方から照らされたと思いき光を受けているもっとも白が多く含まれたもの(聖母の頭部から肩や胸、そしてもっとも白が多く、ほとんど薄紫にさえ見える、上部の女性が身体の前に回した衣がそれである)、そしてそれらの中間のもの(たとえば聖母の襟の部分がそれにあたる)の3段階に区別される。それらは、グラデーションの感覚を強く喚起するが、いずれの段階にも白が多く混ぜられていることは同じだ。この白の混合により、変化はとて滑らかに実現され

ている。画面の右上方から来る光を受けて生じたように描かれる明暗の変化は、ゆるやかに、そして穏やかに示されている。

他の色もこれとよく似ている。今しがた見た薄青が画面の中心部に近いところにたくさん用いられ、この絵でもっとも幅広い場所を占めているが、その周りは主として薄い赤ないしピンクの色で囲まれる。その隣には、薄いピンク色がちりばめられている。マリアに布を持って寄り添おうとする女性が着ている内側の衣、キリストの下半身を支える男性の衣、キリストの頭を支える女性の頭の布、そして聖母の後ろから顔だけを覗かせている女性の頭の布がこのピンク系統の色である。それらもまた、白の混合を通じて滑らかなグラデーションを示している。さらにこのピンク系統の外に配置される黄色や朱も、同様のグラデーション感覚で統一されている。

画面上方の女性の場合は、これらとはまた異なるリズムによって塗られている。聖母の後ろの女性の頭の布のピンクからはじまり、その上にあるふたたび薄い青、薄いピンク、そして頭部の薄い青へと至る流れは、絵全体での薄青と薄いピンクの対照的配列を繰り返している。その隣の男性像の着衣は緑と朱の組み合わせだが、これはこの絵の中では、画面下方の地面に置かれた緑の布とその右側の女性の外衣の組み合わせに呼応している。この緑色の使用はこの絵の中では比較的、白があまり混ぜられていないのでにごった感じがし、とくに地面と空の色に溶け込んで見えるため、薄い青、薄いピンクと黄色が支配する中央場面を、上と下から挟み込んで閉じているような印象を与える。

このような白の混合に基づく諸色の滑らか極まりないグラデーションの中で、群像の右端の人物像のみは、(雲と地面を除く)他の部分と異なる塗り方をされている。黄土色の上着とその頭部の上には影が生じていることを示す黒に近い色が乗せられているが、とくに黄土色は白が混ぜられている箇所がとてもなく、この絵の他の部分に比べて、布地の触感が具体的であり、他の人物像たちよりもこの人物のほうが、たとえその画面に占める割合は少ないにせよ、むしろ実質感、実在感を主張しているように見える。また同様のことは、相対的に多くの黒を混ぜられているがゆえに、人物たちの衣装よりも物質性を強く喚起する空と地面にも言えるだろう。

以上のようなこの絵の色構成は、白を多く含む同系統の色による滑らかなグラデーションと、その隣に配置される異なる系統の色によるグラデーションとの対照的反復によって主として構築されている。一つの物語画の中では、人物像同士がはっきりと区別されるべきだと主張したレオン・パッティスタ・アルベルティのような人が^[38]、もしこのポントルモの絵を見たら、同じ色の衣をその組み合わせを違えて着ているだけの人物像が隣同士で絡み合う様子に当惑したに違いない。それくらい、この絵からは、「その人物像に固有の色や衣装」という発想がほとんど感じられないのだ。外部からの光が固有色を照らすというよりも、光は布地の色と入り混じって、光が反射しているのか、色それ自体なのか、その間を厳密に区別することができないような表現となっているのである。

この特徴は、たとえばキリストの手を持ちながら聖母のほうに振り返っている女性の腕や、キリストの下半身を支える男性の右肩、上腕部、腹部、そして絵の上方の男性像の身体のような、薄び

ソクの地の上に置かれた薄い青、あるいは緑の地の上にかすかに置かれた薄い朱のような細部においても際立っている。他の部分では同系統のグラデーションによって光と色とが入り混じっているように見える塗り方がなされているが、これらの細部では、別の系統の2つの色によって明暗が示されているせいで、光を受けて輝く玉虫素材のような、奇妙な光と色の融合が見られるのだ。

ヴァザーリの観察は、このような色の用法と明暗表現について、基本的な観察は行っていたといえる。繰り返しになるが、彼は次のように書いている。「その板から影をなくし、明るくて、とてもよく混ざ合わされた色をついた[con un colorito chiaro e tanto unito]ので、光は中間の明るさから、中間の明るさは暗いところからかろうじて区別される[appena si conosce il lume dal mezzo ed il mezzo dai scuri]にすぎなくなっている」。実際には影もあるし、立体感もあり、よく観察すればけっして「かろうじて区別される」ような弱さはないのだが、この絵の白の混合を鍵とする滑らかなグラデーションの戦略が非常に滑らかに遂行されているため、たしかに全体印象としては、絵の中のいろんな部分がとても均質に見え、一見したところでは、部分部分を識別するのが難しいのである。

次に、この主祭壇の上の天井画を見よう。これらもまた、板の上に油彩で描かれている。現在残されている4人の福音書記者たちについては、ヴァザーリは、「そのうちの3人はポントルモ自身が、もう1人はブロンツィーノに完全に任せたと述べているが、ヴァザーリは、ブロンツィーノの生涯と作品についての章の中では、「そのうちの2人を彼が描いた」と修正している^[39]。現代の研究者は、これら4人の聖人たちの間に様式上の差異を感知し、聖ヨハネ以外の3人、あるいは彼ともう1人のマタイを除く2人を、逆にブロンツィーノに帰属することが多い^[40]。

作者帰属の問題を新たにむしかえず以上に、本論文の目的にとって重要なのは、ヴァザーリのような同時代人が、これらの中に「手の違い」があるという予備知識、そしてそれゆえにそれらの間の様式的差異を見出すことが出来るという期待をあらかじめ持ってこの天井画に　そして礼拝堂に

向かったということだ。ヴァザーリが書いたポントルモの秘密主義と、幾つかの絵を弟子に任せたと逸話、一見すると矛盾するが、実はそうではない。ポントルモとその愛弟子のあいだの微妙な様式的差異を見出すことが出来るという期待は、その制作過程を知らない人間にとって、一種のゲームとして喜ばれたとも考えられるからである。

これら4福音書記者は、これまでしばしば、ミケランジェロ風の四肢のモデリングと身体のひねりをもとに、ポントルモ(およびブロンツィーノ)のミケランジェロへの傾倒を示すものとして評価されてきた。たしかにそうなのだが、ヴァザーリが感じたこの礼拝堂における違和感の根源が、人体表現や構図ではなく、その色と明暗法にあったとすれば、私たちが今やるべきことは、これらの4つの円形画の色や明暗法と、主祭壇のそれとの比較である。

まず一見して気が付くことは、4人の福音書記者たちは、身体の周りに、主祭壇の板絵のように衣というよりは色そのものであるかのような薄いピンクや薄青の衣を着てみたり、全身を同系統の色のグラデーションで統一されたりはしていない。そのかわり、実質感のある身体のまわりに、同

等に素材性ないし物質性を触覚的に知覚させる衣服を着ている。ヨハネは、少しの白が混ぜられた薄い茶色であり、着色された布であることが感じられる質感を持つ布を裸体に巻いている。同じく上半身を裸体にしたマタイは、暗い赤紫で染められたような衣を身につけている。マルコは薄い青ないし灰色のインナーにオレンジ色の上っ張りを重ね、深い濃い緑色のマントをまとっている。色の組み合わせ自体は主祭壇の板絵にも登場したものだが、これを、主祭壇の上部にいた男性像と比べてみれば、その衣装に用いられた色の塗り方のちがいと、その物質性の有無の相違は明らかだ。同じことが、明るい茶色のインナーに深緑色のベストのような上着を着て、赤いマントをまとうルカにも言えるだろう。

つまり、これらの絵では、同系統の色に白と黒を微妙に混ぜて段階に区分けする滑らかなグラデーションが感じられないのである。これは、人物たちが一番外に羽織っている布ないしマントの襞を比べてみたらわかるだろう。主祭壇の板絵のそれに比べてはるかにはっきりと明暗が示されているのだ。そして、光は布地や身体の固有色とははっきり区別されている。ヨハネとマタイは向かって右側から来る光を浴び、マルコとマタイは左から来るそれを受けている。このことが容易に見てとれるのは、色と明暗の関係に対する主祭壇とは異なる意識がここで作用しているからだ。背景の暗闇の中から、まるで現代の旅客船の丸窓に顔を近づける、あるいは頭を突っ込んでいるかのように飛び出して見える身体は、光を明らかに反射しているように見えるのだ。ここには、主祭壇における色の用法、とくに玉虫的な光沢を放ちながら融合する光と色の表現はまったくと言っていいほど感じられない。

それでは、右側の壁で、窓をはさんで向き合っている天使ガブリエルと若き日の聖母マリアは、どのように塗られているだろうか。多くの剥落部分や退色してしまった部分があるため、在りし日の彼女たちのいでたちをはっきりと知ることは出来ない。しかしながら、マリアが頭にかぶっている布では、薄いピンクの地に、薄い青による光(これは窓から入り込み、彼女の向かって左半身を照らす実際の自然光に対応するのだろう)が載せられていることが分かる。これは主祭壇の幾つかの部分で見られた薄い青と薄いピンクが揺らぐように輝く玉虫的表現と見てよい。さらに、マリアの內衣、天使の內衣と外套は、朱系統の色に白と黒を混ぜながら滑らかに移行するグラデーションで塗られており、これも主祭壇の表現と一致している。

このように、フレスコ画と油彩画の相違はあるにせよ、この壁画と主祭壇の色と明暗の表現技法は、基本的に同一だったと推測される。したがって、ヴァザーリが喝破した主祭壇における色彩の異様さは、改めて次のように整理されるべきだ。すなわち、このカッポーニ礼拝堂では、主祭壇画《(いわゆる)キリストの埋葬》と右壁のフレスコ《受胎告知》におけるまるで互いに物質であるかのように理解され、互いに融解するように塗られた色と光と、天井画における実質感にあふれる固有色と外部からそれを照らす非物質的な光の組み合わせとの間に、明らかな差、ギャップが存在する。この礼拝堂に向かう観者は、まず主祭壇における計算され、意図された色の横溢と光との融合に目を奪われるだろう。そして、その主祭壇の主題であるキリストの死の右側の壁には、死せる救

世主が地上に訪れる最初の奇跡が、やはり同一の様式で描かれている。窓から差し込んでくる自然光は、この2場面の非現実的な色彩感覚をより観者の目にはっきりと際立たせる効果を持つだろう。他方、天井に目を向けると、永遠の神、はるか過去に属する旧約聖書の族長たち、そしてキリストの死後を生きた先達としての4福音書記者が、堂々たる実在感をともなう様式で描かれ、存在した（もちろん神と族長たちが、福音書記者たちと一致する様式で描かれていたと仮定しての話だが）、新約聖書の歴史に属する主祭壇と壁画が非現実的な色と光の融合およびそれらのあいだの計算されたバランスとグラデーションによって構築されたことによって、実在の三次元世界の模倣を飛び越える幻想的な印象を獲得した。それに対して、旧約聖書の歴史や新約聖書以後の世界に属する福音書記者たちを擁する天井画は、その色彩と色が三次元の写実的な模倣の枠を遵守しているため、現実性を十分に保っている。

そして最後に忘れてはならないのは、礼拝堂空間は、人物像たちの感情の表現の点でも、それぞれの区画の間で対照的だということである。天井画の福音書記者たちが確固たる意志を感じさせる眼光鋭く引き締められた目を持っているのに対して、主祭壇の人物たちはキリストの死を嘆きわずかに泣いているかのように、目は少し細められ、そのまなじりや白めにはほんの少し赤が塗られている。彼らの目は総じてよどんでおり、不安に満ちているように見える。他方、右壁の聖母と天使の目は、穏やかに開けられ、白目は澄んでいる。礼拝堂の中心的出来事としてのキリストの死は、人々の悲しみと嘆きとともに、謎めいた融合状態置かれた、非現実的なほど明るい色と光によって包まれている。

ヴァザーリの記述から私たち自身の作品観察を経て、私たちは、ポントルモがこの礼拝堂で試みた色の表現の実験性の核心を、以上のようにまとめることができるだろう。それでは、このような礼拝堂全体に仕掛けられた、色と光に関する異なる認識に基づく異なる2つの様式の対照を、これまでの研究者たちはどのように考えてきたのだろうか。あるいは、そのおそらくは意図されたポントルモの企みを感知し、それに答えようとしてきたのだろうか？

この点については、この礼拝堂研究史を仔細に追うよりも、むしろ典型的で影響力を強く持った発言を幾つか見ることが適切だろう。それらはいずれも簡潔であり、一見してポントルモの企みをまとめているように見えるが、きわめて常套句的で要約的で、実際の作品から眼を逸らさせ、それゆえ事の本質を隠蔽しかねない。それらの発言は、この礼拝堂に向かったヴァザーリやその同時代人、そして現代の私たちが感じる当惑を忘却させるような、一種の権威としての強制力を発揮しかねないのだ。

著作『迷宮としての世界』とともに20世紀のマニエリスム再評価を決定付けたホッケは、次のように書く。「配色が気取っている。いずれもまばゆいばかりの光のうちに、ルビーの赤、ヴァイオレット、トルコ玉色……ポントルモの色彩については、重要な点は 色彩の半音進行 であり、限界を止揚しようとする要求の兆候である 極微のズレ の力である……このようにして通例の色彩網の長調系と短調系とならんで、それとは独立に存続する絵画における 新たな色調の血統 が創造

されたのだ。それは最盛期のルネサンスの傑作の 落ち着いた 色調のバランスに比べると重要
な進歩であり、この新しい 原身振り の根源や発端を究めようとする場合、見逃すことが出来ない
点である」^[41]。ホッケは 実際にはA・M・フォークトなる人物の言葉を解説しながら自分の説
として述べているのだが ポントルモの滑らかな同系統の色のグラデーションによる色と光の融
合に気づいていながら、なおそれを「まばゆいばかりの光のうちに」、物質としての色が照らされて
いるかのように記述する。先の私たちの観察によれば、主祭壇の板絵の色と光は、そのような単純
な関係のもとで合理的に描かれてはいなかったにもかかわらず。

イタリアのジュリアーノ・プリガンティは、1961年、『イタリアのマニエラ』と題するマニエリス
ム概論を発表した。そこでは次のように書かれている。「あの、当惑させるほど見事な《十字架降
下》[ママ]は、彼の最高傑作であるばかりか、16世紀全体を通じての、イタリアの マニエラ の最
高到達点と見なされるべきだ 一見したところでは十字架降下の聖なるドラマの伝統的註釈で
あるかのような人物たちの苦しみ、悲しんでいる顔は、あまりにも絶望的であまりにも衰弱した寂
寞を表現しており、キリスト教の悲しみではないかもしれないと思わせるほどだ。このような感情
の微妙でとても斬新な統一をほどこされているのと同様に、この上なく明るく淡い諸色もまた、斬
新で微妙な統一を与えられている。それらは、ハーブのジュース、春の花の蜜、ニチニチ草、薔薇、
スマレ、花粉の黄色、明るい茎の緑色だ」^[42]。省略した箇所ではプリガンティはこの絵がプロテスタ
ント改革の精神性を思い出させると言っているが、真の問題はそこにはない。この絵に、キリスト
の死を悼む悲しみの表現が存在することは確かだ。しかし、問題なのは、そうした感情を包んでか
くしてしまうような、色および光の表現のまばゆさが、どこからやって来たのかとすることだ。そ
れらの色に名前をつけるだけでなく、天井画とはっきりと区別された色と光に対する意識がもた
らす効果それ自体を考察しなければ、画家の企みの核心にはたどり着けないように思われるのだ。

さらに多くの例を引くことが出来るが、今はやめておこう。この2例で、ポントルモのカッポー
ニ礼拝堂の問題に対するこれまでの研究史の基本姿勢は明らかだと思われるからである。つまり、
もっぱら主祭壇を礼拝堂から切りとって賞賛し、古典的統一性からの自由な離脱、実験の様式とし
てのマニエリスムの典型的事象として持ち出すことによって、この礼拝堂内部に存在する色と光に
対する意識のおそらく意図的な差別化は等閑視されてしまいがちなのである。かくして、彼らに
とってのポントルモは、注文者や想定される公衆の眼差しなど意に介さず、独走する自由な創造者
としての「大文字の芸術家」となる。この礼拝堂を訪れて、その宗教的歴史空間と、視覚はもちろん
のこと、全身の感覚を通じて戯れたはずの信者たちの肉体性は、「大文字の芸術家」としての画家に
は、そして我々には必要ないのだ。

しかし、先に見たように少なくともこの礼拝堂装飾におけるポントルモはそのようなアナーキー
な独走をしたと考えるのはむずかしい。この注文作品を仕上げるに際してポントルモは、弟子のブ
ロンツイーノの一部を任せたといい情報も開示しながら、確かにその経過において秘密主義では
あったかもしれないが、注文者および想定される公衆たちを十分に興奮させ、満足せしめるように

努力したはずである。ヴァザーリの記述を現代的に読解し、まるで彼が注文者や公衆を奇抜な色の感覚で煙に巻いたかのように考えるのは危険であり、それは先に見た、ロッソが経験した注文者との不幸な不和からも推察されるだろう。

3：マリオ・エクイコラ『愛の本性についての書』における色の問題

それでは、ポントルモは、この礼拝堂全体における色と光の実験的描写を通じて、いったいどのような興奮や満足を注文者や公衆に与えようとしたのだろうか。注文者であるカッポーニの人物像についてはほとんど知られていない。それゆえ、私たちに出来るのは、16世紀初期のイタリア絵画を見た当事者たちの眼差しを再構成し、ポントルモの企みがいかなる立場の鑑賞者を想定していたのかを探求することだろう。ポントルモの礼拝堂の注文者や、それを体験した信者たちは、絵画における色について、どのような意識を持っていたのだろうか。

ここで、彼らの色に対する眼差しを知る手がかりとして、ジョヴィアーノ・ポンターノやアグスティアーノ・ニフォ、そしておそらくは最晩年のマルシリオ・フィチーノから薫陶を受けたプラトン主義の文人、マリオ・エクイコラ(Mario Equicola, c.1470-1525)の遺作となった著作『愛の本性についての書』(1525年、ヴェネツィア)を検討することにしたい。この書物は、廷臣として彼が活躍したマントヴァの宮廷で書かれた。当時のイタリアのヒューマニズムの学術的雰囲気と伝えると同時に、当時イタリア各地の宮廷でいわば余興として行われていたあらゆる文化的領域における論争ゲームの様子を伝える貴重な資料である^[43]。ポントルモがカッポーニ礼拝堂を手がけた頃にはエクイコラはすでに逝去しているが、彼らが同時代の空気を吸って生きていたことは確かであり、エクイコラの書物とポントルモの礼拝堂とは、同時代の文化的モニュメントである。一つの思考実験として、この同時代のモニュメントの比較検討を通じて、そこにある幾つかの平行関係を指摘しながら、ポントルモの礼拝堂に向かった人たちが、そこにある色と光をどのように受容したのかを想像してみよう^[44]。

エクイコラの色についての記述を読む前に、このテキスト全体の内容を見ておこう。1525年にヴェネツィアで出版された初版『愛の本性についての書』は、6書からなる。第1書では、『薔薇物語』やボッカッチョらの文学、フィチーノとジョヴァンニ・ピコの哲学、そしてピエトロ・ベンボのような同時代の文人たちの著作から、愛についての見解が大量に引用され、織物のように混ぜ合わされている。第2書以後は、愛の本性をめぐるプラトン主義的な説明が始められる。その内容はきわめて学術的で、不要と思われる脱線や繰り返しも多く、愛の本性が一読して理解されるような代物ではない。しかし、偏執的なほどの情熱によってその中に集められた知識や思想の断片の数々は、ルネサンスのヒューマニストたちが己の思弁と著述に際して感じた知的興奮のドキュメントであり、ルネサンスの折衷主義が極端に冗長となりがちな一例として冷淡に切り捨てられていよう

なものではない。このテキストは、その全体像がいかにいびつで、不満足な出来栄であるとしても、同時に、愛についての古今の思想の総目録を編まんとするエクイコラの情熱的な夢の痕跡であり、ポントルモのカッポーニ礼拝堂と同等に重要な歴史的、文化的モニュメントとして読まれるべきなのだ。

エクイコラが色について論じているのは、第5書である。この書では、前の書までの哲学的、ないし形而上学的といってもよい愛の論理の解説から、肉体的な愛の諸問題へと話題が移る。ここでは、エロスの役割、恋人の誘惑の方法とそれへの反応の流儀、そうした肉体的愛における「善意」の問題が論じられる。その語りの方は前の書までと変わらず、古今の知識の断片の織物となっている。色の問題は、地上の身体にある美をもっとも鋭敏に感受する感覚と見なされるがゆえに肉体的愛の成就においてもっとも重要な役割を果たすと考えられた視覚についての説明の中にある。この記述の最初の方から、とくに興味深い点を順次、考察していきたい。

エクイコラは、色の問題が一口にまとめられるような事柄ではなく、古今、膨大な意見があり、その一部を挙げることに留めたいといいながら、次のように書いている。「ここは、色が質 [qualità] であり、色は光を媒介として [per mezzo della luce] 認識されるのではないか、そしてその光は物質なのかそれとも現象なのかということを論考する場所ではない。なお、影 [le tenebre] は光の剥奪であるので、それを色とみなしていいかどうかははっきり言うことは出来ないだろう」。

色が物質的特質であり、光はそれを照らし反射して、人間の視覚に伝えるという考え方があったことが分かる。そしてその場合、光は物質的な実体を持つのか、それともそれを持たないのか。エクイコラはこのような議論には立ち入らないと最初に断っている。逆に言えば、そのような命題が当時、一般的に知られていたものであり、エクイコラもそのような前提で簡単に説明を終えたのだと考えられる。事実、この議論は、アリストテレス『色について』における次の文言に由来するものだ。

「闇は光がなくなることによって生ずる」(791a10); 「闇が色ではなく、光の欠如である」(791b2-3); 「光が火の色であるということは次のことから明らかである。すなわち、それがこれより他のどんな色も持たないということが発見されるということ、そしてこれのみがそれ自身において見られ、他のものはこれによって見られるということによってである……ちょうど他のすべての物体が見えるというのがただ色の現れによってであるように、とにかくそれが見えるということは、光による以外他の何ものによっても起こるのではないということである」(791b8-14)^[45]。

つまり、アリストテレスの自然学では、光は色として、物質的な存在として理解されている。そして、闇ももっとも純粋な黒色としての　　は、その光が完全に混合されていない状態として理解される。通常のような段階の黒色は、色としての光の含有率の相違によって生じるのだ。

エクイコラは、このアリストテレスの議論を深く論じようとせず、すぐに諸色についての古今東西(事実、ユダヤ教のそれも扱われる)の象徴体系についての列挙に移っていく。しかし、エクイコラがそのようなアリストテレス理論についての知識を読者が有しているという前提で話を進める以

上、私たちもその点をもう少し詳しく考えなければならない。アリストテレスは、様々な種類の色が生じる現象を、先に見た「色としての光の含有率の相違」という考え方によって、次のように説明している。

もっとも単純でもっとも基本的な「第一次色」は、四大元素の色であり、空気と水が白、火と太陽が黄色、土も本来は白だが、別の色に染めらるることによって多色となる。黒は先に見たように、光の色である黄色がなくなることで生じるので、第一次色からは区別されている。

「これらの色が、より多いより少ない割合で混合することで、他の色が生まれる。これらから生じる他の色が、色の多くの色彩の現象を生じさせる。より多いより少ない割合による、というのは、赤と紫の場合である。他方、混合によるというのは、白と黒が混ざるということで、それらが混ぜられると灰色的なものが現れる」^[46]。

かくして、赤と紫というあらゆる暖色と寒色の基礎となる第二次色が生まれ、それ以外の様々な色が現れることにある。アリストテレスの考えによれば、色として物質性を有する光が、様々な物体の固有色に混合することで、様々な色が現出し、私たちに感知されるのだ。

アリストテレスにとって、色を理解するというのは、このような混合の手続きとその結果を熟知することに他ならない。アリストテレスは、その研究の処方箋として、興味深いことに、「画家がこれらの色を混合するようにではなく」行うことを推奨する。

「我々は色のすべての相違を考察しなければならない。すなわち、動く物体からその現象それ自体によって色の類似を把握し、またそれぞれの単純な第一次色の場合のその混合の具合を比べて、さらに何かの起源や混合で次第に現れていく色とを比べて、そのすべてに確証をもたらすのだ。しかし、私たちはこれらすべての考察をする場合、画家がこれらの色を混合するようにではなく……色に映る[混ざる]光をそれぞれ比べて考察しなければならない。なぜなら人間は、本性に従って色の混合を考える力を持つからである。しかし、色の起源については、それによって明確に示される確信できる証拠と、類似性についての考察が必要となる。そしてその類似は、特に太陽の光から、火から、空気や水から生じる。なぜかという、それらがより多いか少ないかの割合で混合されることで、いわばすべての色が生じるからである」(792pb12-21)^[47]。

色として理解された光　太陽や火に対応する黄色と見なされる　と、水や空気の色である白の混合のメカニズムは、画家が色を調合する作業とは異なるものだという。絵の具を混ぜる画家にとっては、「光という色があり、それは私たちには黄色に見える」からといって、たとえば緑に黄色を混ぜて黄緑色を作る作業にあたって、「緑に光が混合した」などと考えることは無意味だろう。なぜなら、彼らは物質としての色を駆使して、「光を光らしく」模倣再現しなければならぬからだ。黄色の絵の具を「これは光です」と一人で思い込んでも、観者がそれを光として認識しなければ、それは単なる黄色の絵の具に過ぎない。同様に、空気や水の本来的な色が白であるという知識は、画家が空気や水を模倣再現する際のなんらかの助けになるようなものではない。

これに対して、思弁する哲学者アリストテレスは、人間が色を見出すメカニズムを問題としてい

るのであり、「色としての光(の黄色)」と「色としての黄色」は厳然と区別される。アリストテレスにとっては、先にあげた第一次色群もまた、この地上では純粋な色としては見られえない。それらはすべて、色としての光とそれ以外の色が入り混じった混合色にすぎないのだ。彼は次のように述べている。

「我々は、色のうち、どんな純粋な色も、それがあがるがままに見ることはない。すべて、他の色と混合した色を見ている。何らかの他の色と混合しない場合でも、太陽の光と影と混合して、他の色として現れ、あるがままには現れないのである。それゆえ、事物はそれらが影の中で見られるか、太陽の光の中で見られるかによって、またさらに強い光の中で見られるか、弱い光の中で見られるかによって、またさらに見られる角度においてこうであるかそれとも異なるか、またそれ以外の様々な相違によって、異なったものとして現れる。また、火の光か月の光のもとでの色、ランプの光のもとでの色は変化をきたす。なぜなら、それらの光は様々な色を持つからである。また、色同士の混合によっても同様だ。なぜなら、光が、なにかの事物の上に落ちるときには常に色がつけられ、紫が草の色[緑]になる。そしてそこから反射した色はまた別の色の上に落ちて、またそれに混合し、別の混合による色を生む……すべての色は3つのものから生じる。すなわち、光と、水や空気やそれに類した事物を通して光を現す[仲介的な]もの、最後に、光を反射させる基礎的な色である」(793b12-794a2)^{48]}。

この後、アリストテレスの議論は、自然の静物や樹木、あるいは諸現象の色の变化についての説明に移る。

エクイコラが、1520年代半ばに、このようなアリストテレスの議論を前提としてほめかした上で、色彩の象徴主義を説明していることの意味を無視してはならない。エクイコラは、列挙する様々な色を人為的に混合された物質として理解しているのであり、それらが示す象徴的意味もまた、人間が人為的に認めている約束事だと認識しているのだ。

だからこそ、これより後にエクイコラによってえんえんと続けられる色の象徴主義の説明は、よく言えば博識、悪く言えば無節操であっても問題は生じない。つまりエクイコラは、それら異なる象徴主義体系のあいだの差異や矛盾を解決しようなどと最初から思っていないし、色の象徴主義の決定版をここで書こうとなどしていない。さまざまな局面で、人間は、混合を通じて作り出す様々な色を、時と場合にに応じて、さらに伝統に即して、何かの表現のために用いてきた博識な引用の列挙を通じてエクイコラが際立たせようとしたのは、そのようなごく常識的で理性的な認識にほかならない。

それでは、宮廷の恋愛人たちにとって、そのような色をあえて身のまわりに用いて飾る意義は何か。延々と続けた色の象徴主義の列挙のあとで、エクイコラはようやく自らの目的に立ち戻る。彼は次のように述べている。

「私たちの靈魂を描き出す方法は数え切れないほど存在するのだが、それが外にまとう衣装しだいで、その心のあり方を普遍的に示すことは出来るように思われる」。続けて、衣装の色による感情

の象徴的表出の具体例が列挙される。

恋愛者は、その愛の営みの途上で、自らの内面の感情を表出するために、その衣装の色にも細心の注意をしなければならないのだ。エクイコラのこの記述からは、15世紀から16世紀の各都市の宮廷社会で洗練されていく美德としての「さりげなさ」(sprezzatura)には、身振りや表情、当意即妙の会話以外にも、自らの意志表明の道具としての色の用法も含まれていたことが分かる^[49]。

さらにエクイコラは、恋愛や社交の上での色彩の象徴主義のみならず、四気質の象徴の色にまで気を配る。

「含みをもたせず、自分の自由意志[arbitrio]でいろんな色を着ることは可能だ。そして、そのような自由[libertà]という義務と尊厳とを失わない人は、彼にふさわしい色のみならず、彼の夫人を喜ばせるような色も熟考してもらいたい。先に私たちが論じたように、色の合わせ方[complezione]によく注意し、恋人[amata]のそれに合わせて色を使い、衣服全体ではなく、部分に使ってほしい。緑、白、そしてそれらが混ぜられた色が粘液質[flegmatica]にはふさわしいこと、それぞれ何らかの理由で赤に属するすべての色が胆汁質[la colerica]にふさわしいことを知ってほしい。多血質[sanguigna]には、空の青[celeste]、青[azuro]、紺[morello]、明青[chiaro]、そして金[oro]がふさわしい。憂鬱質[melencolia]は黒[negro]、黄褐色[tanè]、そしてそれらに近い色である。」

エクイコラのこのような作法指南が、どのような伝統に連なり、当時それほどの範囲で知られ、どれほどまで実践されていたかを考えることは、未来の重要な研究課題としておこう。ここでは、彼と同時代の宮廷人たちのもう一つの作法指南と比較することで、その特徴を捉えておこう。

そのもう一つの作法指南の例は、教皇ピウス2世を輩出したシエナの名門ピッコロミニ一族の一人、アレッシンドロ(1508-?)が1538年に出版した『女性のよき作法について』という対話編である。これは、男性の愛を喚起するために女性が行うべき誘惑の身振りを論じた対話編だが、女性の衣装について、次のように記されている。「若い淑女たるもの、多くの色を身につけること、とりわけ緑に黄とか、赤に青といったまるで旗のように極端な配色のものを身につけることは避けるべきです。というのも、こういった色の合わせ方は下品極まりないからです……やはり服の主な部分は、あなたに似合う一色でまとめるべきだ、と……[似合うというのは]身につける人の性格や容姿にふさわしいということです。たとえば、目にも鮮やかな色白の肌をした女性の場合を考えてみましょう。その場合、白を除いて、緑や黄色や玉虫色といった明るい色は控えるべきです。また青白い肌の女性はほとんどいつも黒を身につけています。赤ら顔の女性はいつものぼせあがったように見えるのですが、濃い黄褐色や灰色を身につけています。赤は一般的に好ましくなく、どんな肌色の女性にも似合いません。反対に白はたいい誰にでも似合います。というのも白は若さの特権の色だからですよ……ですが実のところ、こういったことにもかかわらず、はっきりと決まった法則を身につけることは不可能です。とにかく身につける人の判断力に頼ることが必要なのです」^[50]。

エクイコラと比べて、いかにも場当たりの服装論である。これでは単に、自分の顔色を引き立

てる色を身にまとえという一般論にすぎない。しかしながら同時に興味深いのは、赤と青の組み合わせすなわち15世紀頃から一般化していた聖母マリアの衣装の図像的伝統や、「緑や黄色や玉虫色といった明るい色」を否定している点である。前者は聖母マリアにこそ許された神秘の配色と言えるかもしれないが、後者はまるで、ポントルモの主祭壇板絵の人物たちのいでたちのようではないか！そして同時に注意すべきは、ピッコロミニは、色には様々な段階と幅があり、赤と一口にいても、相対的な様々な「赤」があることをまったく気にもしていない。これは逆に言えば、赤はあくまでも赤、その衣装ないし事物に固有の色なのだ。そしてその固有色を相対化させる物質としての「光」アリストテレス流に物質として理解すれば、それこそピッコロミニが嫌った「明るい色」は、ピッコロミニのような人にとっては「控えるべき」なのだ。

これに対して、エクイコラは、単に肌の色を際立たせるような配色をすすめているのではない。先に見たように彼はアリストテレス的な色と光についての認識のもとで、色は混合の割合によってほとんど無限とっていいほど段階的に変化し、それに応じて多くの感情や象徴的意味を喚起させることが出来ると考えているのだ。それゆえ、彼の衣装における色のレシピは、古今の引用を通じてではあるにせよ、色の相対的变化とそれともなう意味の変化についても鋭く意識して、多くの語彙を書き分けることにつとめている。

エクイコラが記す色と光についての記述は、私たちに多くの示唆を与えてくれる。まず第一に、彼は光が色であり、物質としての性格を有すると考えるアリストテレスの考え方を(それに対する反論の存在についても意識しながら)読者の前提としていた。これは、物体の固有色と、その色を外部から照らす光とのあいだに根本的な差異を認めないことだ。そして、それゆえ、そうした色としての光の混合の度合いによって、同系統の色はほとんど無限に段階化していく。第二に、そうした尽きることのない色と光のグラデーションによって満たされたこの世界で、人間たちの感情や気質を、そうした色によって示すことが出来る、あるいは示すことが当然の宮廷人的美德だと述べている。

16世紀前半のイタリアに、色についての対照的な2つの眼差しが存在した。一つは、ピッコロミニのような人の言説に垣間見える、固有色主義である。そこでは、色の変化がもたらす様々な可能性自体は考察の対象とはされず、変種があることは問題とされず、赤は「若い女性にはふさわしくない」がゆえに推奨されない。「緑や黄色や玉牛色は控えるべき」であり、まして赤と青の組み合わせはただ下品なものとして否定される。まして、光と色とが生じさせる様々な現象に対する積極的な関心もない。他方、エクイコラは、色は光と混合してほとんど無限なほどにグラデーションを生み出し、そうして生み出された様々な色の配色を工夫することによって、その人の内面的気質や感情を表すことが出来ると考えた。エクイコラが求めているのは、自らの身体的魅力を誇示するために色を利用することではなく、色それ自体によって何らかの意志や意味を暗示する「さりげなさ」なのだ。

この2つの眼差しは、ポントルモによるカッポーニ礼拝堂の中にも見出されはしないだろうか。

次のように言うことは出来ないだろうか。色と光とが溶け合い、滑らかに変化する主祭壇と右壁の人物像たちは、エクイコラが語った色としての光があらゆる事物に融合しているグラデーショナルの世界にいる。その中で、画家ポントルモの自画像のみ、そして他方、天井の福音書記者たちは、外から来る光を浴びているだけであり、それと一体化していない。神聖な新約聖書の奇跡の世界は、神から発せられる光それ自体に融合し、それと一体化している。他方、その傍観者としての画家や、奇跡に参加しない福音書記者は、その奇跡の外にいる。

このような2つの色と光の技法の対置は、この礼拝堂に向かう者に、どのような効果を与えるだろうか。新約聖書のドラマに参加する人間たちは、渾然一体となった光と色につつまれ、輝きそのものとして一体化する。彼らは身振りこそ個性的に描き分けられているが、その表情には奇妙なことに強い感情が発露していない。まなじりの赤らんだ部分が悲しみを暗示するが、悲しみに顔をゆがめることもない。受胎告知されるマリアも不思議な無表情だ。『ルカの福音書』に暗示される彼女の反応のどれに対応するのか決めかねる宙吊りの状態に、彼女の表情は置かれている。しかし、そのかわり、彼らは滑らかに変化する色と光そのものになる。ポントルモは、かつて演じられ、今ではその様子を知ることが出来ない過去を描くに際して、アリストテレスが言うように、「画家がこれらの色を混合するようではなく……色に映る[混ざる]光をそれぞれ比べて考察」しているかのようだ。言い換えれば、身のまわりの自然世界の観察と模倣によって今では見ることが出来ない神秘の「^{シミュクラ}偽物」を作り出すのではなく、自然世界の色と光の様態を決定付ける原理それ自体を描写することで、神秘それ自体を現出させようとしているかのようだ。他方、かつてキリストの奇跡に参加したが、その奇跡を語る傍観者になることを選んだ福音書記者たちからは、そうした神秘の光と色のグラデーショナルは奪われている。主題が有する奇跡的性格についての解釈が、色と光の技法およびその原理を意図的に変えることによって実現されているといえる。

フィレンツェの文人ベネデット・ヴァルキが、絵と彫刻のいずれが優位にあるかという「^{バロコネ}優越論争」を主題とする講義(1549年)を準備するにあたって、当時のフィレンツェを代表する美術家たちに行ったアンケートに対して、ポントルモは次のように答えている。「……(絵は)フレスコ、油彩、テンペラ、膠のような様々な方法で描くことが出来ますが、それらすべてにおいて、様々な色を扱うための多大な訓練が必要ですし、それらの効果、実に様々な方法で混ぜ合わされるそれらの色について、明と暗、影と光、反射、そしてさらに無限の現象を熟知しなければなりません……しかし大事なのは、人物に精気[spirito]を与えて生きているように見せ、そして大地に立たせることが出来るという点で、絵は自然を超えるということです」^[51]。

「^{スピリト}精気」は、動植物の靈魂のエネルギーとして呼吸され、その生命活動を維持する物質的存在として認識されていた^[52]。カッポーニ礼拝堂から20年以上経った時期の発言であり、この礼拝堂のことを述懐したものではない。しかし、色と光が混合して生じる「無限の現象」を熟知することによって人物たちに物質としての「精気」を与え、画家は「自然を超える」という考え方が、物質としての色と光を自在に操って、新約聖書の奇跡を　その「偽物」を作るのではなく　奇跡の^{ヴァイジョン}幻視それ

自体として現前させようとしたカッポーニ礼拝堂での企みとの間には、共通する造形思想が存在するように思われる。

ポントルモによるカッポーニ礼拝堂の中の様々な色の象徴主義について、エクイコラの記述を手がかりにして、図像解釈学的にさらに具体的に解釈することも可能かもしれない。たとえば、主祭壇の人物たちの基調をなす薄い青色は「空の色」であり、「信仰を意味すると考える。そのいずれにしても、[空で]私たちの目に映る色は青であり、それはいつでも私たちの視力にとって均質だ。雲がそれを遮らないかぎり、同様に、信仰は不変であるにちがいないし、不実へと変わるはずがない」と註釈することもできよう。あるいは、この絵の中の4つの基本的な色の系統を、「イエルサレムの神殿の中では、ヴェールは4つの色で染められていた。黄色[*bissino*]、青紫、薄赤紫[*iacintino*]、そして赤紫がそれである」というエクイコラの記述に当てはめて、この主祭壇全体がイエルサレムの神殿を象徴的に意味するのではないかと想像することも出来るだろう。

しかし、エクイコラにおいて見出される相対主義的な色彩観および色の象徴主義は、そのような一義的な色の意味の固定を拒否している。「私たちの靈魂を描き出す方法は数え切れないほど存在するのだが、それが外にまとう衣装しだいで、その心のあり方を普遍的に示すことは出来るように思われる」。そしてポントルモもまた、色によって意味を表すというより、色のあり方を熟知しそれを使って「人物に魂を与える」ことを絵の第一義としていた。事実、カッポーニ礼拝堂の人物たちは、それぞれの実存条件 奇跡それ自体であるか、それとも奇跡の目撃者であるか に応じて、色と光を付与され、区別されていた。

だとすれば、私たちの思考実験もまた、今の時点ではここまでとすべきだろう。ポントルモのカッポーニ礼拝堂における異なる2つの色の用法の並列ないし対照は、アリストテレスとエクイコラが示した色についての相対主義的な思考型と、固有色は固有色であることをそのまま受け入れる思考型のあいだの対照と平行していると考えられる。具体的にこの礼拝堂の機能および図像に対して、それらの色の用法の使い分けがどのように寄与しているかを考えるのは、さらに多くの作品例を通じて、今回の思考実験をより確証あるものにするべく検証していかなければなるまい。しかし、確かなことは、これまでの初期マニエリスム論で伝家の宝刀のように用いられてきたカッポーニ礼拝堂、とくに主祭壇板絵の特異な色の用法もまた、時代の産物であり、固有の背景と文脈を有していたに違いないということである。それは、表現の反時代的アナキズムでもなく、同時代において孤立した、ただやみくもに斬新さを求めたがゆえの結果ではないにちがいない。

若き日の詩人ランボーが夢見た「言葉の錬金術」¹ とりもなおさず、言葉によって色が横溢する世界を作り出すことだ² は、たとえば「Aは黒、Eは白、Iは赤、Uは緑、Oは青、母音たちよ、/いつかきみたちのうちに潜む生誕のことを話してあげよう」という詩になった。母音たちの色が世界に拡散し、いろんなものを染め、いろいろな色へと融合して無限に広がっていくような、それまで誰も言葉にしてこなかった幻視^{ヴィジョン}の発見。その発見に自ら驚嘆しながら、言葉をつむぎ続け詩人の幸福な姿を想像できまいか。同様に、色と光の融解を支配し、画面全体を使って形態と意味

とを戯れさせ、観者に幻惑を与える色を塗りこめながら、画家もまた、自らが発見した幻視に驚嘆していたかもしれない。

この論文は、本紀要の前号に掲載した拙論(後掲)とともに、文部科学省・学術振興会科学研究費補助金(平成16年～18年)若手研究B「同時代における幾つかの「イメージ作りの論理」を鍵とするマニエリスムの再解釈」(研究代表者:足達薫)の一部であり、同時にその経過上の成果報告である。

色の問題を扱う以上、図版の掲載はたとえ白黒のものであっても十分に有益だと思われたが、紙幅の関係上、残念ながら掲載を差し控えた。記してお詫び申し上げます。

なお、この補助金を通じて次にあげる2つの古辞書を手元に置いて頻繁に参照することが出来た。このことによって翻訳および考察の環境およびその精度が格段に向上した。

Vocabolario degli Accademici della Crusca, 7 tomi, Verona, MDCCCVI, Dalla Stamparia di Dionigi Ramanzini; *Dizionario etimologico di tutti i vocaboli usati nelle scienze, arti e mestieri che traggono origine dal Greco*, compilato da Bonavilla Aquilino coll' assinstenza del Professore di Lingua Greca Abate D. Marco Aurelio Marchi, 2 tomi, Milano, Dalla tipografia di Giacomo Pirola, 1819.

さらに、弘前大学人文学部の研究費付加申請枠の予算による各種の参考文献、レファレンス類の拡充もまた、本論文執筆のために必要不可欠であったことを申し添えておきたい。

前述の拙論は以下。足達薫「ミケランジェロ・ピオンド『この上なく高貴な絵画について』における「イメージ作り」(making of images)の諸問題」、弘前大学人文学部編『人文社会論叢(人文科学篇)』第12号、pp.23-46、2004年8月31日。

- [1] 『ランボオ全詩集』平井恵啓之、湯浅博雄、中地義和訳、青土社、1994年、139 - 140頁。
- [2] 近代以後の美術史学では、イタリアのルネサンス文学者ヴィットリオ・チャンが「イタリアのルネサンスにおける色と花々の意味について」(1894年)という先駆的なエッセイを発表した例がある。Vittorio Cian, "Del significato dei colori e dei fiori nel Rinascimento italiano", in *Gazzetta Letteraria*, numeri 13-14, 1894, passim.
- [3] John Shearman, *Developments in the Use of Color in Tuscan Painting of Early Sixteenth Century*, Ph.D. Diss., London University, 1957; John Shearman, "Leonardo and Chiaroscuro", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXV, 1962, pp.13-47.
- [4] John Shearman, "The Dead Christ by Rosso Fiorentino", in *Boston Museum Bulletin*, 49, 1967, pp.148-172.
- [5] Samuel Y. Edgerton, Jr., "Aleri's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine", in *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 32, 1969, pp.109-134.
- [6] Micheal Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primier in the Social History of Pictorial Style*, Second Edition, Oxford University Press, Oxford, New York, 1988(1972), esp. pp.1-27. 邦訳は以下。マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会史』篠塚二三男、池上公平、石原宏、豊泉尚美訳、平凡社、1989年、12 - 56頁。
- [7] *Ibid.* (前掲箇所)
- [8] Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, IX, Colore, Einaudi, Torino, 1979 (1972-1973).
- [9] John Gage, "Colour in History: Relative and Absolute", in *Art History*, Vol.1, No.1, March, 1978, pp.104-130.
- [10] John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, London, 1993. とくに初期マニエリスムの絵における色の問題は、第8章「孔雀の尾」で扱われる(pp.139-152)。初期マニエリスム研究者必読の夥しい斬新な推測が提示されている。
- [11] 私は以下のイタリア語版を参照した。Mosche Barasch, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, traduzione di Giovanni Noledi, Marietti, Genova, 1992.
- [12] Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino, 1983.

- [13] Marcia B. Hall (ed.), *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and North*, J. J. Augustin, Locust Valley, New York, 1987. Mosche Barasch, "Renaissance Color Conventions: Liturgy, Humanism, Workshops", in *ibid.*, pp.137-150; John Shearman, "Isochromatic Color Compositions in the Italian Renaissance", in *ibid.*, pp.151-160.
- [14] Patricia Rubin, "The Art of Colour in Florentine Painting of the Early Sixteenth Century: Rosso Fiorentino and Jacopo Pontormo", in *Art History*, Vol.14, No.2, June, 1991, pp.175-191.
- [15] Kathleen Weil Garris Posner, *Leonardo and Central Italian Art, 1515-1550*, New York University Press, New York, 1974.
- [16] 私は、次に挙げるコンティが編集したイタリア語版を参照した。Ernst H. Gombrich, Otto Kurz, S. Rees Jones, Joyce Plesters, *Sul Restauro*, a cura di Alessandro Conti, Einaudi, Torino, 1988 (1962).
- [17] 我が国の岡田温司氏がゴンブリッチからコンティへ流れていく「洗浄論争」を考察している。岡田温司「洗浄論争とその歴史(1)」、『研究紀要』京都大学文学部美学美術史学研究室編、13号、1992年、1 - 27頁。
- [18] Alessandro Conti, *Michelangelo e la pittura a fresco. Tecnica e conservazione della Volta Sistina*, Prefazione di Toti Scialoja, La Casa Usher, Firenze, 1986.
- [19] 前註[16]を参照のこと。
- [20] アレッサンドロ・コンティ『修復の鑑 交差する美学と歴史と思想』岡田温司、喜多村明里、水野千依、金井直、松原知生訳、ありな書房、2003年。私はこの著作の意義についての書評を書いている。足達薫「アレッサンドロ・コンティ著『修復の鑑 交差する美学と歴史と思想』岡田温司、喜多村明里、水野千依、金井直、松原知生 訳、ありな書房」、『図書新聞』、第2614号、2003年1月18日(土曜日) 第四面。
- [21] 若桑みどり『光彩の絵画：ミケランジェロのシステーナ礼拝堂天井画の図像解釈学的研究』哲学書房、1993年。
- [22] たとえば、イタリア・ルネサンスにおける様式の問題を捉えなおそうとする次の研究は、私にはシェアマン＝ゲイジ路線の前衛のように思われる。Hellmut Wohl, *The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, 1999.
- [23] たとえば、「トスカナの素描主義に対抗するヴェネツィアの色彩派」の例としてしばしば持ち上げられてきた同時代文献の一つ、パオロ・ビーノ『絵についての対話』(1548年)は、たしかにそのような論争のドキュメントとして読むことが出来るかもしれない。しかしながら、ビーノ自身の数少ない絵画作品を検討するならば事情は変わってくる。
- ビーノの様式は、ベッリーニ工房からジョルジョーネやティツィアーノへと開花する(今現在の美術史学が設定している)「ヴェネツィア絵画の王道」からはとても遠い場所にある。彼は、サヴォルドの影響下で自己形成を遂げ、さらにヴェネツィア16世紀前半の相次ぐ変化(ベッリーニ工房からのジョルジョーネとセバスティアノーの相次ぐ離脱と、ティツィアーノによる世代交代)に完全に対応することが出来ず、結果としては2人のパルマやモレット、ロマーニョに傾斜する中途半端で平凡な様式に達した地方画家である。その絵はたしかにヴェネツィア絵画の色による雄弁を思わせるところもあるが、角ばった黒い色で太く描かれる輪郭線が、肉付けやドレイパリを閉じこめ、とても雄弁とは言いがたい生硬さを示す。絵の具のタッチそれ自体も、後期のティツィアーノが達するような物質性と即興性がせめぎあう感覚性にはほどとなく、15世紀後半の絵に回帰したかのような印象さえ与える。
- それでは、ビーノは、自らはそれについていくことが出来なかった新しいヴェネツィア絵画の特質として「色彩」の意義をあえて強調し、それをトスカナの素描主義に対抗させることによって、なにを夢見たのだろうか。言い換えれば、ヴェネツィア人とトスカナ人に、そしてそれ以外の多くの読者に、あえてそのような論争の図式を提示した彼の意図はなんだったのだろうか？
- そもそも、そのような論争は、ほんとうにこの時期(1500年代半ば)に、多くの人間によって認識されていたのだろうか？ 私はそうは思わない。
- もちろん、ヴェネツィアとトスカナ地方とのあいだで、おおまかな趣味のちがいは存在したに違いない。そしてそれは確かに認識されていたに違いない。しかし、イタリアには、その2つの流れしかなかったのだろうか。答えは否である。それ以外の多くの地方が互いに切磋琢磨するようにして、多くの様式を達成していたのである。

たとえば、同じトスカナで活躍し、さらにその一種の具色趣味という共通性を持つ2人の画家、シエナのベッカフェーミとフィレンツェのアンドレア・デル・サルトのあいだには、様式の類似点以上に相違が際立ってはいまいか。ローマで活躍したジュリオ・ロマーノとパルミジャーノのようなラファエッロの後継的存在は、トスカナ対ヴェネツィアの論争図のなかで、いったいどこに位置づけられるというのだろうか。このような例は無限にあげることが出来そうなくらいだ。

つまり、ヴェネツィアとトスカナの二項対立的論争は、実は、それ以外の地方の諸傾向、諸様式を均質化し、自分たちの2つの極、2つの中心地のあいだの「地方様式」ないし「二次的様式」に格下げする効果があったと推測されるのだ。

この点は、さらに具体的に、そして踏み込んで考察されるべき課題である。周知の通り、いわゆる表現上の諸ジャンル間の優越論争もまた、最終的には「どちらも同じくらいよい」という結論に至るほかない、一種の出来レースだった。文学では、俗語対ラテン語の論争や、キケロ主義論争(単一の手本からの模倣か、多種多様の手本からの模倣かをめぐる論争)がそれに対応するし、宗教でいえば靈魂の不滅論争や懷疑主義論争がそれにあたるだろう。15世紀後半から16世紀半ばまで、様々な文化的領域でこのような「いずれは統合されることが明らかな二項対立」の論争が多く行われた。それらの対立を仕切る輪郭線はきわめて曖昧で、相手側の論理を互いに自分の武器として引用したり、相手の論法を正反対にひっくり返すことを繰り返した結果、対立は対立足りえなくなる。まるでレオナルドが極めたスマート技法が、線と色との対立という命題自体を抹消する表現だったのと同じように、それらの二項対立もまた、「いずれも同じくらいよい」という結論にいたる。15世紀後半から16世紀半ばにかけて、そのようにして、様々な概念や判断の規範、範疇の錬金術めいた変容が生じる。これが17世紀をへて近代にそのまま持ち込まれるとはとうてい言いがたいし、さらにそれらの素材を提供したと断定するもの危険である。なぜなら、そのような論争をへて定着した概念は、たとえ同じ言葉であり、同じつづりであり、同じジャンルで用いられているとしても、論争というかつての文脈から切り離された、まったく異なる概念になっているかもしれないからだ。ここで結論を出すことはできないが、「色彩」と「素描」のあいだの論争もまた、そのような「スマートの論争」として捉えなおされるべきではないだろうか。たとえば、このピーノの著作を研究したメアリー・パードが提示したピーノ像は、まるでトスカナ美術という悪しき権力者の圧制に対して果敢に抵抗を試みた民主主義者のように見える。しかし、これは果たして、どこまで実態に即していたのだろうか。私にははなはだ、疑問に思われるのだ。Mary Pardo, *Paolo Pino's "Dialogo di pittura": A Translation with Commentary*, Ph.D. Diss., University of Pittsburgh, 1984.

[24] そのような「鏡としての絵」と言いうような様式は、晩年のポントルモ、アンドレア・デル・サルト、フラ・バルトロメオを経由しながら、ブロンツィーノとともに、とくに16世紀半ばのトスカナ、特にフィレンツェで激しく高まっていく。このような様式の発展を考える場合、趣味の問題と同時に、絵画の起源についてのフィレンツェ特有の思考型もあったかもしれない。たとえば、アルベルティは、絵画の起源についての多くの伝承を挙げながら、中でももっともファンタスティックなナルキッソス神話を強調するように書いていた。このことについては、最近の興味深い次の研究がある。Giuseppe Barbieri, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Terra Ferma, Vicenza, 2000.

[25] Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, New Haven and London, 1997.

[26] Mary Vaccaro, *Forma Virginis: Form as Meaning in Parmigianino's Art*, Ph.D. Diss., Columbia University Press, 1994.

[27] 森雅彦「アカデミア・デル・ディセーニョの理念と現実：形成期の素描アカデミーをめぐって」、『西洋美術研究』第2号、1999年、8-25頁、特に12頁。

[28] ヴァザーリは次のように書いている。「ヤコポは……デューラーの工夫を自分のものにすれば、自分にも、それ以外のフィレンツェの工匠たちの多くにも、満足が与えられると信じたと私は考える。この頃、フィレンツェの工匠たちのほとんど全員が、デューラーの画風の模倣から絵を始めるようになっていた。人物の頭部の表情をアルブレヒト風の厳しく毅然としたものにしようとした。あまりに大胆にそれを取り込んだので、もっと早い頃の優美さに満ちた天与の美しさを、ヤコポは、ドイツ人の仕事との偶然の出会いによって生まれた新たな研究と努力のために、すっかり変化させた。新しい仕事はたしかに美しいが、それまで彼が人物像に与えてきた優雅さがすっかり影をひそめてしまった」(*Le vite de' piu' eccellenti pittori*,

- scultori, ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, in Le opere di Giorgio Vasari, tomo VI, In Firenze, G. C. Sansoni, 1906, pp.245-295, esp.p.266-267*) なおこれは1568年の増補版での記述である。邦訳は以下。ヴァザーリ『続ルネサンス画人伝』平川祐弘、仙北谷芽戸、小谷年司訳、白水社、1995年、409頁。
- [29] 健康状態や質素な日々の暮らしを淡々と語るポントルモの最晩年の日記を参照せよ。愛弟子のブロンティーノがしばしば訪れて食事をともにし、そのときの記述だけはどこかに嬉しさを感じさせる。Pontormo, *Libro mio*, presentazione di Enrico Baj, Costa & Nolan, 1991(1984). 邦訳は以下。『ルネサンスの画家ポントルモの日記』中嶋浩朗訳、宮下孝晴解説、白水社、新装版2001年。
- [30] *Le vite...*, cit. in 28, pp.270-272. 邦訳は、前掲書、413 - 414頁。
- [31] これについての研究は引用の暇がないほど膨大にあるが(事実、マニエリスム論を名乗る文献で、これを引かないほうが珍しいくらいだ) 基本文献は次の通り。David Summers, “Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art”, in *Art Bulletin*, 59, 1977, pp.336-361; Idem., *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981, pp.71-96, 406-417.
- [32] *Le vite...*, tomo VII, pp.175-177. 邦訳は、ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘、小谷年司、田中英道訳、白水社、1984年(1982年) 241 - 243頁。
- [33] *Le vite...*, tomo IV, p.38. 邦訳は、前掲『ルネサンス画人伝』、149 - 150頁。
- [34] John Shearman, *Mannerism*, Penguin Books, 1967, p.44.
- [35] Rubin, “The Art of Colour in Florentine Painting of the Early Sixteenth Century...”, cit. in 14, p.175. なお、ヴァザーリは、病院長が「聖人の姿を悪魔に仕立てた」として恐れを感じたからだという伝説を記している。*Le vite...*, tomo V, p.157. 邦訳は前掲『続ルネサンス画人伝』、310 - 311頁。
- [36] たとえば、この絵を記述するライトバウンも、この効果には気づいているようだ。Ronald Lightbown, *Sandro Botthicelli. Life and Work*, Abbeville Press Publishers, New York, London, 1989, pp.207-9.
- [37] Craig Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, with an Introduction by Elizabeth Cropper, Irsa, Vienna, 1992, pp.51-58.
- [38] アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、平成8年(4年) 49頁。
- [39] *Le vite...*, tomo VII, p.594.
- [40] たとえば次を見よ。Maurice Brock, *Bronzino*, translated from the French by David Poole Randinowicz and Christine Schultz-Touge, Flammarion, Paris, 2002, pp.23-24.
- [41] グスタフ・ルネ・ホッケ『迷宮としての世界 マニエリスム美術』(新装版) 種村季弘、矢川澄子訳、美術出版社、1990年(1987年) 40 - 41頁。
- [42] Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, Sansoni, Firenze, 1985(1961), pp.24-25.
- [43] エクイコラの軌跡については次を見よ。P. Cherchi, “EQUICOLA, Mario”, in *Dizionario biografico degli italiani*, 43, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1993, pp.34-40.
- [44] アーウィン・パノフスキーがかつてスコラ哲学の思考型とゴシック様式の聖堂との間の「平行関係」を論じた際に自戒を込めて述べたように、そのような類推的考察を行う場合、「平行であることを拒むような線を見たり、あるいはすこしばかりそらせたいという誘惑に抵抗できる者は数少ないのであり、さらに真正銘の平行性でさえも、それがいかにして生じたかを推察できなければ、われわれを本当に満足させることはない」。アーウィン・パノフスキー『ゴシック建築とスコラ学』前川道郎訳、ちくま学芸文庫、2001年、7 - 8頁。
- [45] アリストテレス『色について』(791a10-791b10; 792a8-10; 793b10-794a) この最後の箇所は、レオナルド・ダ・ヴィンチにも読まれたと考えられる。Barocchi (a cura di), *Scritti...*, cit., p.2129, nota 1.
- [46] アリストテレス『色について』(792a8-10)
- [47] アリストテレス『色について』(792pb12-21)
- [48] アリストテレス『色について』(793b10-794a2)
- [49] 「さりげなさ」については次を見よ。John Shearman, *Mannerism*, cit., pp.19-22.
- [50] アレックスドロ・ピッコローミニ『女性の良き作法について』岡田温司、石田美紀編訳、ありな書房、

2000年、41 - 42頁。

[51] Barocci, *Scritti...*, cit., tomo III, p.506.

[52] 「精気」については以下を見よ。Joan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, translated by Margaret Cook, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. 邦訳は、ヨアン・P・クリアーノ『ルネサンスのエロスと魔術』桂芳樹訳、工作舎、1991年。ジョルジョ・アガンベン『スタンツェ 西洋文化における言葉とイメージ』岡田温司訳、ありな書房、1998年、142 - 171頁。

資料：エクイコラ『愛の本性についての書』部分訳および註釈

以下に、マリオ・エクイコラ『愛の本性についての書』第5書における色についての議論箇所の訳と註釈を掲げる。定本としたのは、次の初版本である。ローマ国立中央図書館「ヴィットリオ・エマヌエレ2世」所蔵番号69.6. E .21 を参照し、さらに同図書館の許可の下で同版本から撮影(Umberto Serraによる)されたマイクロフィルムを通じて表記や印刷の細部の確認に心がけた。

Libro de natura de amore di Mario Equicola segretario del Illustrissimo S. Federico. II. Gonzaga Marchese di Mantua. MDXXV. Stampato in Venetia per Lorenzo Lorio da Portes: Adi. 23. Zugno. 1525. Regnante il Serenissimo Duce Andrea Gritti., Libro Quinto, fol.181v-184v.

これと同じ箇所を校訂し、註釈を加えたパオラ・バロッキの版本もおおいに参考にした。バロッキが参照したのは初版本ではなく、1526年のデ・サッピオ兄弟(Fratelli de Sabbio)によるヴェネツィア版だが、幾つかの綴りや句読点に異なる点が見られるが、テキスト自体はほぼ初版本と同一である。Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, IX, Colore, Einaudi, Torino, 1979, pp.2151-2158.

エクイコラの生涯とその思想、活動については次を見よ。P. Cherchi, "EQUICOLA, Mario", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.43, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1993, pp.34-40.

さらに、第1書と第4書の校訂註釈版が存在する。Mario Equicola, *La Natura d'Amore, Primo Libro*, a cura di Neuro Bonifazi, Argalia Editore, Urbino, 1983 ; Mario Equicola, *De natura d'amore Libro Quarto*, a cura di Enrico Musacchio e Graziella Del Ciuco, Cappelli Editore, Bologna, 1989. いずれの版本にも有益な解説と参考文献の指示がある。

近年、ラウラ・リッチによって編集された草稿版の箇所は次の通り。Laura Ricci (a cura di), *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, Bulzoni Editore, Roma, 1999, Libro Quinto, 4. Modi et gesti del'amante, pp.487-502, fol.246r-260r.

註釈に関しては、基本的には前述のバロッキが施したものを踏襲しながら、それをさらに補う註釈をつけたり、ある場合にはバロッキの註をさらに簡便に解説したところもある。それらは*マーク付きで示した。

色の利便性について、手短に、私たちの意図にふさわしい程度に説明していきたいと思う。しかし、様々な色を作る物質は幅広くあるし、それ自体、説明が難しい。そのため、ここで言及されるものは、それによって喜びをもたらすもの、またそれと同じくらい論じられてしかるべきと思われるもの、そしてそれ自体大きく取り上げられるべきもの、したがってそれらについてのなにがしかの知見を明らかにしておくに足るものに限られる。それらの色の相違は私の手に負えるようなものではない。なぜなら、それらは、言葉や話術の中よりも、視覚の中のほうにこそ、たくさん存在するからである。色はとても多種多様であり、それらの混合も多様ならば、変わらない色もたくさんある。それらについて、私たちは、ゲリウス⁽¹⁾、プリニウス⁽²⁾、ウィトルウィウス⁽³⁾、あるいは他のどんな著述家たちからも、その真実を理解することが出来ないし、私たちの時代の色の使用法を、古代の人たちのそれをそのまま用いたり、あるいはそれと似せることも出来ない。ここは、色が質[*qualità*]であり、色は光を媒介として[*per mezzo della luce*]認識されるのではないか、そしてその光は物質なのかそれとも現象なのかということ論考する場所ではない。なお、影[*le tenebre*]は光の剥奪であるので、それを色とみなしていかどうかははっきり言うことは出来ないだろう⁽⁴⁾。また、見る対象である色、つまり限定された物質の表面に存在するはっきりした事物の最も表面の物が靈魂をいかにして動かすのか、ということについてもあまりこだわらないようにしましょう。色の素材については、ストア派とエピクロス派とで意見が割れているし、それ以外にも、エンペドクレスがそのことについて考察したし、またゼノンもそれを扱ったし、さらにアリストテレスとテオフラストスによって大々的に取り上げられもしている⁽⁵⁾。ピュタゴラス派は、空気、水、そしてそれ以外の透明な物質は固有の色[*proprio colore*]を持たないと見なし、他方、その他の変化する付随的な色[*colori extrinseci*]すなわち出現ないし顕現するものを色と呼び表した⁽⁶⁾。多大なうぬぼれのせいで破目はずし、外的感覚を馬鹿にした人たちもいた。たとえば、アナクサゴラスは雪は黒いなどと主張したのだ⁽⁷⁾。同じようなことを断言したエンペドクレスは狂っていたのだろう⁽⁸⁾。私たちは感覚によって判断し、そこに真実を認めよう。諸感覚が完全にそろっているにもかかわらず、私が見る物を私が識別しないなら、いかにしてあの鳩の首や水の上のあの小船が私に見えるというのだろうか。だからこそ、私たちは、デモクリトスに賛成し、(なお同じことはトゥリウス[キケロ]においても議論されているが)、諸感覚が実際に色を識別し、それらのうち、一切の混合がなされていない2つの種類として、白と黒があると信じるのだ(白が色だと言ってよいならばだが)。その一つはもうひとつの色に簡単に変化し、もうひとつはまったく変化しない⁽⁹⁾。純白は神々の特質だとキケロは書いている⁽¹⁰⁾。それどころか、プラトンを踏襲して純白の神殿を欲しがっていてもいる。プルタルコスは、悲嘆にくれ、追悼に服している女性たちは白い衣服を身につけるべきだと書いている⁽¹¹⁾。ローマでは、裁判官たちによって尋問される人たちは白い衣装を身につけた⁽¹²⁾。そして、自らの誕生日を祝った人は、その色で着飾った。ピュタゴラス、そしてピュタゴラス派のアポロニウス、エジプトの司祭たち、そしてこの上なく聖なるヘブライのエッセネ派⁽¹³⁾も白を着た⁽¹⁴⁾。私たちキリスト教徒の場合は、この上なく純白の衣服で身を固めた司教たち

を敬うのだ⁽¹⁵⁾。

色としての黒は、それ自体に眼差しを集める色として賛美される。鷲、黒鳥[*voltore*]、カラス、黒い鳥たちは、よき祝福の鳥だ⁽¹⁶⁾。悲嘆にくれる古代の人たちは暗褐色[*pullo*]を着た。喜びに包まれた人たちは赤紫[*coccineo*]、青紫[*purpreo*]、つまり薔薇色とスミレ色を用いた⁽¹⁷⁾。花嫁たちの固有の色は炎の色[*il fiammeggiante*]だった。戦争におもむく若いカルタゴ人たちは赤を身につけ、それによって血に怯まずにすんだのだ⁽¹⁸⁾。勝利者の服は黄金の星々をともなう青紫だったとアッピアヌスは言っている。明るい青紫を着るのは未成年の少年たち[*li pretestati fanciulli*]だったが、それは、恥じらい[*verecondia*]の色を意味するからだ。カトーにとっては、青紫に染めた服を着て見世物に加わるのは許されることだった。私たちは次のように読むことが出来る。すなわち、大遠征のために選出された皇帝は、カピトリノの丘から、2つの旗を持っていった。一つは歩兵たちを集める赤、もうひとつは騎兵たちのための薄青色だった。なぜなら、薄青色は海の色であり、ネプトゥスは騎兵術の創始者だからである。カエサル・アウグストゥスは、この色の軍旗をシチリアのマルクス・アグリッパに献上したが、その結果、海戦に勝利することとなった。ウエゲキウスは、船乗りたちが海色[*colore veneto*]を着ることを好んだ⁽¹⁹⁾。

イエルサレムの神殿の中では、ヴェールは4つの色で染められていた。黄色[*bissino*]、青紫、薄赤紫[ヒヤシンス] [*iacintino*]、そして赤紫がそれである。ヨセフス^(20*)は、ソロモンが花々から前述のヴェールの織物を引き出し集めたと書いている⁽²¹⁾。ヒエロニムスは、四大元素の代わりとしてそれを用いている。土には黄色、海[*mare*]には青紫、空気には薄赤紫、そして火には赤紫がそれぞれ似ており、それにふさわしいのだ⁽²²⁾。プリニウスとスイダス^(23*)は、黄色は日没の[*tirio*]色であり、女たちから大切にされたと言っている⁽²⁴⁾。ヒエロニムスは、教皇は黄色の司教冠[*mitra*]で頭を覆ったと書いている⁽²⁵⁾。アプレイウスは、月に黄色を着せている⁽²⁶⁾。フィロストラトスは、それがアポロニウスにとても好まれ、エジプト人たちはそれで神殿を飾ったと言っていた⁽²⁷⁾。最初のカトゥルス^(28*)は、劇場では黄色のヴェールを身につけた。青紫には主として2つの種類がある。ひとつはアフリカに由来する明るい色で、プラトンそれは白、赤、黒によって生まれると理解している⁽²⁹⁾。もう一つはテュロスからきたもので、こちらの色はあまり燃え立つようではない赤だ⁽³⁰⁾。これらは、ウィトルウィウスが論じている青紫に含まれる色でもある⁽³¹⁾。詩人たちは、女たちの両唇[*mascelle*]は青紫なので、多くの場合、美しくなるためにこの色を塗ると言っている。ウェルギリウスは靈魂と海は青紫色だと言った⁽³²⁾。プロベルツィウスはヒナゲシの花がそうであると言い⁽³³⁾、オウィディウスはアメジスト色[*amesiti*]だと言った⁽³⁴⁾。トゥリウスは櫂でかき回された海の波は青紫になると考えた⁽³⁵⁾。プリニウスは、服装の飾りは、色によって賞賛された花々に由来すると書いている。彼は、主要な色は3つあると主張している。薔薇に由来する赤紫は、目にもっとも心地よい。もう一つはアメジスト色で、白が少し混ざった紫だ。第3は赤巻貝色[*conchilio*]である。前者はひまわり[*elitropio*]に、後者は青紫に移りつつあるマルヴァ[アオイ科の草花]に由来する⁽³⁶⁾。このスミレの一種を、ウェルギリウスは、色の薄いそれと区別

して、黒スミレと呼んでいる⁽³⁷⁾。薄赤紫は白、薄青、赤の混ぜ物だが、それにもかかわらず、薄赤紫の衣服は赤い輝きを発する⁽³⁸⁾。テオクリトスは、薄赤紫を黒と呼んでいる⁽³⁹⁾。ホメロスは、オデュッセウスの髪の色はヒヤシンスの色に似ていると言った⁽⁴⁰⁾。そして私も、このことは詩独特の表現だとして信じる。なぜなら、彼もヘシオドスも、鉄のことを黒と呼んでいるからだ。かくして、このような理由から、ヴェールの色は黄色、青紫、薄赤紫、そして赤紫に、つまり言い換えればそれぞれ、濃黄[beretino]、深紅[paonazzo]、黄色、赤へと傾く白であると信じるのだ⁽⁴¹⁾。キリスト教徒である私たちは、聖なる儀式に際して4つの色を用いる。処女たちと告白者たちには白を、殉教者たち使徒たちと福音書記者たちには赤を、悲しみ、受難の日、そして死者たちの記念日には黒を、休暇および祭日以外の日には緑を用いるのだ。

7つある聖秘蹟は、それぞれ、定められた固有の色を持つ。喜劇の中の人物には、彼らの特性に応じて異なる色が決まっていた。老人には白。女衞には様々に相異なる色。売春婦には真黄[luteo]、すなわち卵黄や曙の赤⁽⁴²⁾。金持ちにはスミレのような青紫。貧者には暗褐色[feniceo]⁽⁴³⁾。職人には、コルメツラが示しているように、黒に近い紺⁽⁴⁴⁾。円形競技場で催された見世物では、海色[ヴェネタ]、藍色[プルジーナ][prusina]、白、赤の4編成に分かれた。シドニウス・アポリナリス⁽⁴⁵⁾は、[それらの編成は]白、緑、赤、紅褐色[フェッルジネア][ferruginea]だと言っている⁽⁴⁶⁾。ノンニウス・マルケルス⁽⁴⁷⁾はこの紅褐色は薄青[チェルレオ][ceruleo]だと考えたが、ウェルギリウスはそれが明青[クラーロ][claro]であり、紅褐色の衣服と合わされると際立って映えると言ったし、さらに、カロンの小船を紅褐色だと言い、太陽が悲しみのため紅褐色の覆いに包まれるとほのめかし、さらに薄赤紫[ヒヤシンス]が紅褐色になると言っている⁽⁴⁸⁾。オウィディウスは喪服を紅褐色で染めているし⁽⁴⁹⁾、プリニウスは松笠の芯はもう一つの紅褐色のテュニックを着ていると書いている⁽⁵⁰⁾。プラウトス⁽⁵¹⁾は、紅褐色の服を持っていると書き記した。なぜなら、それは深海[タラッシコ][talassico]の色だからであり、私たちは、海はギリシア人々からは「タラサン」[thalassan]と呼ばれたことも知っている。

このように、色について話すのはとても難しいことが分かるし、また、古代の語彙を私たちの俗語の[volgari]語彙を使って言い換えんと企てる人間をここで持ち出すのは危険なことだ。哲学者の中には、空気と水が白、火が赤、土が濁黒色[スボスクーラ][suboscuro]だと信じている者がいる。占星術師たちは、土星は濃灰色[fosco]、木星は青[azuro]、火星は赤、太陽は黄色、金星は緑、水星は灰色[cinerizio]、月は白だと言う。しかし、それらの色をまた別に当てはめている人たちもいて、それによれば、土星は黒、木星は緑、金星が白、水星は多色[vario]、月は深黄[croceo]、火星と月にはすべての色が調和する⁽⁵²⁾。色の意味は、イタリア人、スペイン人、そしてフランス人の間で少しずつ変わるところもある。しかし、私たちの靈魂を描き出す方法は数え切れないほど存在するのだが、それが外にまとう衣装しだいで、その心のあり方を普遍的に示すことは出来るように思われる。そうだとすれば、色を次のように用いることが出来る。白は、混合されていない単純な色なので、純粋性[purità]を示す⁽⁵³⁾。黒は不動性と持続を意味する。なぜなら、黒の上には別

の色を塗ることが出来ないからだ^(54*)。赤は復讐心と怒りを示す。なぜなら、私たちは、怒っている人を真っ赤になっていると言うが、それは怒れるマルスのそれだからである^(55*)。微赤[rufo]、濃灰色、そして淡黄褐色は寡黙と忍耐を意味する。なぜなら、それらは抑制された色であり、人間を寡黙にし、秘密を守らせる土星の色だからである^(56*)。もし私たちが、拭い去ることの出来る思い出の中の悲しみや苦しみに肉を与えて具体的に示そう[*mostrare incarnato*]とするなら、そのような色を使うだろう。私たちの血の中に脈があること、血の中に活力[*vigore*]があることはよく知られているし、そのことには疑問の余地がない。もしその活力が過去のそれによって変えられてしまうなら、私たちの生命はすっかり失われてしまうだろう^(57*)。太陽は世界の目、まるで神のように見えないうか？ それは地上からのみならず、私たちの心から闇を拭い去ってくれるのだ。太陽は、ひとつところに留まらずいたるところを駆け回っているそのもっとも貴重な金属[つまり金]の色とともに、喜び以外のなにを意味しうのだろうか？^(58*)。スマレの青紫、つまり明るい紺[*morello*]ないし明るい紺紫[*paonazzo*]は、私たちの愛[*Amor*]に与えられるにふさわしい。なぜなら、それはウェヌスに感謝するために捧げられた花に由来する心地よさを与える色だからである。フランス人たちよりも私たちのほうがこの色の意味をもっと適切に示している。彼らは明るい紺紫を「トレーゾン」[乳搾り？ *traison*]と呼んでいるからだ^(59*)。また同じくフランス人たちは、空の色で嫉妬を意味するが^(60*)、私たちのところではもっと適切に、空の色を信仰を意味すると考える。そのいずれにしても、[空で]私たちの目に映る色は青であり、それはいつでも私たちの視力にとって均質だ。雲がそれを遮らないかぎり、同様に、信仰は不変であるにちがいないし、不実へと変わるはずがない。なお、星々をともなう空はそうではない。というのは、それは、姿を隠しては再び戻ってくる太陽と同じように、幸せな諸事物を意味するものとして用いられるのが習慣だからだ^(61*)。

灰色[*cinerizio*]は、オウィディウスからは鶴の色として語られ⁽⁶²⁾、プリニウスからは灰[*cinereo*]の色と言われ⁽⁶³⁾、その惑星[水星]の本性のうち、その曖昧さと変わりやすさを示す。そして、様々な色によって混合されて作られるので、私たちは、さらに、懊悩[*angustia*]や苦勞[*travaglio*]を表すのだと言っておこう。緑は、あらゆる事柄への希望を[*speranza*]示すために用いられるということには大いなる根拠がある。つまり、大地は緑と花に覆われ、果実と穀物を希望させるからである^(64*)。そして、ウアルスは望み[*speme*]という名前は稲穂[*spica*]に由来すると言っている⁽⁶⁵⁾。緑が希望であるのだから、緑に相對するものは絶望であるはずだ。したがってその色は枯葉の中に見出され、それを意味する。そして、いろんな仕方では緑は変化するので、樹木の葉も例外ならず緑であっても別の色に染まる。それゆえ私たちは、その色こそが絶望を意味しうると主張しよう。しかしながら、やはり今一度、もっと普遍的な点が考慮されてしかるべきだろう。これらの色は、私には、暗い黄褐色[*tane' oscuro*]とあまり暗くないそれ、明るいそれとあまり明るくないそれ、そして暗いそれと半暗のそれに分かれると思われる^(66*)。玉虫色[*cambiante*]を身につける人は嫉妬を表明するが、これはおそらく間違いではない。含みをもたせず、自分の自由意

志[arbitrio]でいろんな色を着ることは可能だ。そして、そのような自由[libertà]という義務と尊厳とを失わない人は、彼にふさわしい色のみならず、彼の夫人を喜ばせるような色を熟考してもらいたい⁽⁶⁷⁾。先に私たちが論じたように、色の合わせ方[complessione]によく注意し、恋人[amata]のそれに合わせて色を使い、衣服全体ではなく、部分に使ってほしい。緑、白、そしてそれらが混ぜられた色が粘液質[flegmatica]にはふさわしいこと、それぞれ何らかの理由で赤に属するすべての色が胆汁質[la colerica]にふさわしいことを知ってほしい。多血質[sanguigna]は、空の青[celeste]、青[azzuro]、紺[morello]、明青[chiaro]、そして金[oro]にふさわしい。憂鬱質[melencolia]は黒[negro]、黄褐色[tane']、そしてそれらに近い色である⁽⁶⁸⁾。

そして、色の合わせ方には、もう一つの副次的なものがある。この第2の色の合わせ方は、さきほど述べた合わせ方に関係する色によって喜びを引き出すことであり、それぞれの色が精妙で、そしてそれらすべてが適切な比率で調節され配列されれば、それらの中には喜ばしさがいっそう増していき、さもなくば適切さを失うだろうそれらすべての色には調和が与えられ、変化する様によって人を魅惑するようになるだろう。緑と黒を隣同士に置いてはならない。なぜなら、黄褐色[fulvo]と黒からは(プラトンによれば)緑が生まれるからである⁽⁶⁹⁾。緋色[bertino]と白もあまりふさわしくないし、白と黄色も同様である。というのは、白と赤からは黄色が生まれるからだ⁽⁷⁰⁾。オウィディウスは、どのような色を身にまとうべきかということについて女性たちに手引きを与えるべく、暗色には白がふさわしく、白には黒がふさわしいと言っているし、暗褐色には白と親戚関係を持つすべての色が、そしてそれら白には黒と類縁する色がふさわしいと断言しうる⁽⁷¹⁾。

私たちは、古代人たちに基づいて、色の使用法とそれらの混合について語りながら、以上のような議論を進めてきたが、それによって、恋する者は、適切さに従って、恋人の色の合わせ方に自分の色を結びつけることが出来るようになるだろう。

(1) アウルス・ゲリウス『アッティカの夜』(II, XXVI, 3-4)。

(2) 大プリニウス『博物誌』(XXXIII, 117-118; XXXV, 29-30)。

(3) ウィトルウィウス『建築書』(VII, 7, 1-XIV, 3)。

(4) アリストテレス『色について』(791a10-791b10; 792a8-10; 793b10-794a)。この最後の箇所は、レオナルド・ダ・ヴィンチによっても読まれ、その色彩探求におおいに靈感を与えたと考えられる。Barocch(a cura di) *Scritti...*, cit., p.2129, nota 1.

(5) アリストテレス『感覚と感じられるものについて』(4381-440b); テオフラストス『感覚と感じられるものについて』(XII-XIII)。

(6) アリストテレスがそれを引用している。アリストテレス『感覚と感じられるものについて』(439a)。

(7) アナクサゴラスについてはケケロが報告している。ケケロ『学者たちについて』(II, 72)。

(8) エンペドクレスについてはテオフラストスが報告している。テオフラストス『感覚と感じられるものについて』前掲箇所。

(9) ケケロ『トゥスコラーナ議論集』(V, 114); テオフラストス『感覚と感じられるものについて』前掲箇所。

(10) ケケロ『法律について』(II, 45)。

(11*) このプルタルコスが『英雄伝』と『モラリア』の著者であるとすれば、おそらく『モラリア』の中にこの典拠があると考えられるが、直接それに該当する箇所は発見できなかった。パロッキは、*Qaest. rom.*,

XXVI, 970-971の参照指示をしているが、そのつながりは曖昧である。あるいは、プロクロスが師事したアテネのアカデメイアの学頭だったプルタルコスのことかもしれない。

- (12) テルトウリアヌス『偶像について』(II, 18)。
- (13*) エッセネ派は1世紀頃、おそらくファリサイ派から分離したユダヤ教の派閥で、その極端なまでの禁欲主義、集団生活主義で知られている。とくに白い衣を身にまとったことでよく知られている。
- (14) フィロストラトス『テュアナのアポロニオス伝』(VIII, 7, 6)。
- (15) 聖ヒエロニムス『書簡集』(XXXIX, 1; LXIV)。
- (16) 大プリニウス『博物誌』(XXI, 46)。
- (17) ウェルギリウス『牧歌』26; テレジウス、V, VIII, XIII。
- (18) 大プリニウス『博物誌』(XXI, 46)。
- (19) ウェゲティウス『軍事書簡』(IV, 37)。
- (20*) ヨセフス・ベン・マティヤフ(Josephus ben Mathitjahu)は、37年から100年頃に生きた歴史記述者である。イエルサレム生まれ。ローマ帝国のユダヤ遠征(60年)に際して、遠征將軍ウェスパシアヌスが後に皇帝になることを予期し、彼とその子供ティトゥスの時代に厚遇された。
70年にはローマに移り、フラウィウス家の一員ということで市民権を獲得し、フラウィウス・ヨセフスを名乗った。
- (21) ヒエロニムスがこのことを伝えている。聖ヒエロニムス『書簡集』(LXIV, 9, 20ff)。
- (22) 前註と同じ書簡。聖ヒエロニムス『書簡集』(LXIV, 18, 8ff)。
- (23*) スイダス(Suidas)は、10世紀頃に成立したギリシア語の辞書の編纂者として、エクイコラの時代にまで受け入れられていた存在である。19世紀以後の文献学では、城砦を意味する「スタ」(Suda)と呼ばれるべき言葉で、実は編纂者というよりも辞書それ自体を指すということが推測されている。
- (24) 大プリニウス『博物誌』(XIX, 20)。
- (25) 聖ヒエロニムス『書簡集』(LXIV, 13ff)。
- (26) アブレイウス『黄金の口バ』(XI, 3)。
- (27) フィロストラトス『テュアナのアポロニオス伝』(II, 20)。
- (28*) 「最初のカトゥルス」は、クイントゥス・ルナティウス・カトゥルス(Quintus Lunatius Catullus)のこと。彼はローマ閥族派の政治家としてマリウスと手を結んだが、後に追放され、紀元前87年に自殺した。抒情詩人のガイウス・ワレリウス・カトゥルス(Gaius Valerius Catullus, c.BC84-c.54)とは別人。参照箇所は特定できなかった。
- (29) プラトン『ティマイオス』(68b-c)。
- (30) 大プリニウス『博物誌』(XXXV, 45)。
- (31) ウィトルウィウス『建築書』(VII, 8)。
- (32) ウェルギリウス『アエネイス』(IX, 349); 『農耕詩』(IV, 373)。
- (33) プロペルティウス『詩集』(I, XX, 38)。
- (34) オウィディウス『恋愛術』(III, 181)。
- (35) キケロ『学者たちについて』(II, 105)。
- (36) 大プリニウス『博物誌』(XXI, 45)。
- (37) ウェルギリウス『牧歌』(X, 39); 『農耕詩』(IV, 275)。
- (38) 大プリニウス『博物誌』(XXI, 65ff)。
- (39) テオクリトス『作品集』(X, 28)。
- (40) ホメロス『オデュッセイア』(VI, 231)。
- (41) これは前述の書簡における聖ヒエロニムスの考えである。聖ヒエロニムス『書簡集』(IXIV, 18, 8ff)。
- (42) キケロ『ウェレスへの演説』(VI, 14)。
- (43) 大プリニウス『博物誌』(XXI, 164)。
- (44*) ルキウス・ユニウス・コルメツラ(Lucius Junius Columella)は、1世紀半ばにローマで活動した文筆家。とくに60年頃と考えられる『農耕論』(De re rustica)が有名である。ここでの引用も同書(IV, 30)からである。

- (45*)この人物は、は、310年頃から390年頃に、シリアで活動した神学者シドニウス・アポリナリス(Sidonius Apollonaris)と考えられる。彼は、キリスト単性説の原形を主張した。
- (46) アントニウス・テレジウス『色についての短い書』(ヴェネツィア、1528年)が報告している。
- (47) ノンニウス・マルケルス(549)。
- (48) ウェルギリウス『アエネイス』(XI, 303); 『農耕詩』(I, 467; IV, 183)。
- (49) オウィディウス『イピス』(233)。
- (50) 大プリニウス『博物誌』(XV, 35)。
- (51) ブラウトゥス『栄光の軍隊』(IV, 4, 43)。
- (52) これを伝える代表的な典拠は次の通り。大プリニウス『博物誌』(XVII, 347ff): ケケロ『神々の本姓について』(II, 52, 673ff; 799ff; 851)。
- (53*) アリストテレス『色について』(791b)。その他のアルベルティ、レオナルド、テレジウスの典拠はパロッキを参照せよ。Barocchi, *Scritti...*, p.2156, nota 6。
- (54*) アリストテレス『色について』(791a)。その他のアルベルティ、レオナルド、テレジウスの典拠はパロッキを参照せよ。Barocchi, *Scritti...*, p.2156, nota 7。
- (55*) 同上。Barocchi, *Scritti...*, p.2156, nota 8。
- (56*) レオナルド・ダ・ヴィンチとテレジウスがこのことを述べている。Barocchi, *Scritti...*, p.2157, nota 1。
- (57*) テレジオス、マリン・サヌードが同様の記述を残している。Barocchi, *Scritti...*, p.2157, nota 2。
- (58*) テレジオスによる。Barocchi, *Scritti...*, p.2157, nota 3。
- (59*) テレジオスとマリン・サヌード。Barocchi, *Scritti...*, p.2157, nota 4。
- (60*) セラフィーノ・アクイラノとマリン・サヌード。Barocchi, *Scritti...*, p.2157, nota 5。
- (61*) マリン・サヌード。Barocchi, *Scritti...*, p.2157, nota 6。
- (62) オウィディウス『恋愛指南』(III, 182)。
- (63) 大プリニウス『博物誌』(XIV, 42)。
- (64*) セラフィーノ・アクイラノとテレジオス。Barocchi, *Scritti...*, p.2157, nota 9。
- (65) ウァルス『ラテン語について』(V, 37)。
- (66*) レオナルドとマリン・サヌード。Barocchi, *Scritti...*, p.2158, nota 1。
- (67*) パロッキによれば、この実践を思わせる記述が、マリン・サヌード『日記』にしばしば見出されるという。Barocchi, *Scritti...*, p.2158, nota 2。
- (68*) 4気質とその諸問題については、次を見よ。Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, traduzione di Renzo Federici, Einaudi, Torino 1983. 邦訳は、レイモンド・クリバンスキー、アーウィン・パノフスキー、フリッツ・ザクスル『土星とメランコリー：自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』田中英道監訳、榎本武文・尾崎彰宏・加藤雅之訳、晶文社、1991年。
- (69) プラトン『ティマイオス』(68c)。
- (70) プラトン『ティマイオス』(68b-c)。
- (71) オウィディウス『恋愛指南』(III, 191)。