

## 絵画の美は影にありき

The Beauty in the painting originated from The Shadow

奥津 聖

- 1) 絵画のアレゴリー
- 2) 絵画の起源を巡る伝説
- 3) 絵画の美は影にありき
- 4) 影の遠近法
- 5) 表層の美學と裏層の美學

### 1) 絵画のアレゴリー

「ウェブ・ギャラリー・オブ・アート」は、十二世紀から十九世紀半ばにかけてのヨーロッパの絵画及び彫刻のバーチャル美術館であり、検索可能なウェブ上の世界最大のデータベースの一つである<sup>1</sup>。その表紙のページには一枚の絵が掲げられている。それはバロックの画家ゲルチーノ Guercino (1591-1666)が1630年代に制作した寓意画である。若い娘がパレットと絵筆を手にし



て、彼女の背後にいる右手の人物の顔を振り向いて覗き込んでいる。横顔で描かれた彼女は、絵画のアレゴリーであり、彼女を見つめて手に裸像を抱く骨格のがっしりした人物は彫刻のアレゴリーであるとされている。(図1)

図1 ゲルチーノ『絵画と彫刻の寓意』1637,

<sup>1</sup> Web Gallery of Art : <http://www.wga.hu/index1.html> Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom

一見して男性的に見える右手の彫刻の寓意像は、衣服から見て女性に違いない。この二人の人物が女性であることが、かれらが寓意像であって現実の画家と彫刻家であるとする推定を拒んでいる。「斜視の人」を意味するニックネームで、ゲルチーノと呼ばれたこの画家は、グイド・レーニ Guido Reni (1575-1642) の死後、晩年に至って初めてポローニャを活動の拠点にし、ポローニャ派の雄として君臨するが、元々はポローニャとフェッラーラの間の地方の小都市チェントで生まれ育った独学の人である。この絵もチェントの大司教、コロナ卿を藝術の守護者として顕彰するために制作されたことが知られている。このような事実からも、この絵がギリシャの藝術の女神たち、ムーサイの流れを汲む藝術の寓意像であることを否定することは困難である。しかしそれでもこの絵画のあまりにリアリスチックな描写は、神話的風景とは全くそぐわない。あたかも画家のアトリエでの日常的なスナップのようにも見えるのである。しかし女性が画家としてアトリエで作品を制作するという場面は、この時代の現実ともそぐわなくも見える。

女流画家はしかし稀ではあるが、存在しはじめていた。クレモナ出身のソフォニスバ・アンギッソラ Sofonisba Anguissola ( 1532-1625 )は、1560年にスペインの宮廷画家になっている。(図2)

また、ラヴィニア・フォンタナ Lavinia Fontana (1552-1614) は画家である父親の指導とポローニャという最高の学問の府という環境に育まれて教養溢れる女流画家として名声を得た。彼女が結婚した父の弟子は、彼女のアシスタントを務めた程である。法皇クレメント八世の招きを受けて彼女は1603年以降ローマに移住しその地で没している。(図3) ゲルチーノの先輩でほぼ同郷とも言える成功した女流画家としての彼女の存在をかれは知っていたに違いない。

また、オラーツィオ・ジェンティレスキの娘 アルテミシア・ジェンティレスキ Artemisia Gentileschi (1593-1651) は、絵を描いている自らの肖像を絵画の寓意像として残している。1630年代に描かれたと目されるこの絵は、かなり奇妙な絵である。彼女が今まさに描こうとしているのはキャンヴァスではなく、壁のように見える。しかも下のテーブルの中央の部分には A.G.F のサインが認められる。「画家であること」の誇りの明確な意識の表明である。(図4)

画家が画家を画家として描くということは、絵画藝術が成熟し、画家であることを誇りとすることが可能な時代に於いて初めて成立しうる事態である。多くの画家は、確かに自画像を自らが描く歴史画の中に滑り込ませるということをして来たが、それとはかなり事情が違うと言えよう。しかもそれが女流画家

たちの手になることを考えると、マニエリスム後期、あるいは初期バロックあたりからバロックにかけて、絵画藝術は爛熟期に入ったと推定されるのではないか。

図2 アンギッソラ『自画像』1556頃



図3 フォンタナ『自画像』1577



図4 ジェンティレスキ『絵画の寓意像としての自画像』1630頃

アンギッソラとフォンタナは、いずれも教養ある貴婦人として自らを表している。それに対してバロックの女流画家、アルテミシアはアトリエで制作に苦闘する自らを絵画の寓意像として表している。

アトリエで制作中の画家の姿を表現する図像の伝統は、中世以来存在していたが、『聖母子を描く聖ルカ』を典型とする男性画家の姿であった。聖ルカはバロックにおいても好んで描かれている。



図5 ゲルチーノ『聖母子の絵を示す聖ルカ』1652-3

例えば、ゲルチーノも『聖母子の絵を示す聖ルカ』を描いている。今完成したばかりの『聖母子像』を見る者に誇らしげに指し示している聖ルカの背後にはこの聖人を象徴する「牛」が卓上に置かれ、この聖人の類い稀な天才が神の賜物であることを示すために「天使」も登場している。聖ルカは、各地の画家のアカデミーの守護聖人であった。画家は自らの出自を聖ルカに重ねることによって自らの職業を聖職として誇ることができたのである。



図6 フランス・ファン・ミエリス『絵画のアレゴリー』1661

絵画のアレゴリー像の典型例を挙げれば左図の如くである。左手にパレット、右手に絵筆、首には、先端に仮面を吊るした首飾り、といった絵画のアレゴリー像の典型的なアトリビュートが、多少のアレンジがされているとはいえ（パレットと絵筆は左手に持たれている）、そのすべてが添えられている。リーパの『イコノロジー』は既に良

く知られていたのである。

図7 サンドラルト



上記の図版は、サンドラルトの版画であるが、リーパに最も忠実な絵画のアレゴリー図である。これらと比較すると、女性を画家として日常のアトリエ風景の中に配したゲルチーノの絵画のアレゴリーは、本当に寓意画なのかという疑問が再び沸き起こるのであろう。この絵には何か別の影が射してはいないか。

## 2) 絵画の起源を巡る伝説

ロバート・ローゼンブラムは、1957年の論文『絵画の起源：ロマンチックな

古典主義のイコノグラフィーの問題』<sup>2</sup> において、絵画の起源を巡る伝説とその絵画化の歴史を跡づけて整理している。かれは、「洋の東西を問わず、最も古く最も流布した絵画の起源を巡る伝説の一つ」には、「影の観察」と「その影の輪郭線をなぞること（トレーシング）」とが含まれている、と述べ、大プリニウス（23-79）とクインティリアヌス（c.35-95）に言及している。以下にその言及された典拠を掲げておこう。

## 1、大プリニウスの『博物誌』（Naturalis Historia, XXXV.15）

絵画の藝術の起源に関する問題は不確かであり、それはこの作品の計画に属していません。エジプト人は、絵画は、ギリシャに渡来する6000年前に彼らの間で発明されたと宣言しています。— 明らかに根拠のない断定です。ギリシャ人の場合、ある者は、シキュオンで、またある者は、コリントスで絵画が発見されたと宣言しています。しかし全ての人が同意しているのは、人間の影の輪郭線をたどることによってそれが始まったということ、従って絵画は、当初そのような仕方で作成されていたのですが、より精巧な方法が発明された第二の段階では、モノクロームと呼ばれた単一の色彩で制作されるようになった、ということです。この方法は今日でも依然として使用されています。<sup>3</sup>

この箇所では、プリニウスは、絵画藝術の起源は本書の主題ではないと断りつつもその起源は「人間の影の輪郭線を辿ること (*umbra hominis lineis circumducta*)」にあったと簡略に報告している。

<sup>2</sup> Robert Rosenblum “ORIGIN OF PAINTING: A PROBLEM IN THE ICONOGRAPHY OF ROMANTIC CLASSICISM”, *THE ART BULLETIN* 1957 pp.279-90 (ロバート・ローゼンブラム『絵画の起源：ロマンチックな古典主義のイコノグラフィーの問題』、『アート・ブリテン』誌、xxxix (1957)、pp. 279-90)

<sup>3</sup> *De pictura inititii incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum apud ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc.*

omnes umbra hominis lineis circumducta =they all agree that it originated in tracing lines round the human shadow. (<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Plin.+Nat.+toc> Perseus に掲載の原文と John Bostock らによる1855年の英訳)

邦訳当該箇所は、プリニウス『プリニウスの博物誌』全3巻、中野定雄他訳、雄山閣、1995年、p.1408

## 2、クインティリアヌスの『弁論家教程』(Institutio Oratoria)

クインティリアヌスの『弁論家教程』も、絵画の起源そのものを主題化しようとする文脈において語られたものではない。かれは藝術において創意工夫(inventio)の重要性を指摘し、模倣(imitatio)に終始していれば絵画もその起源の状態のままに留まってしまっていたであろうと、警告する。もし先人の模倣にのみ画家が依拠し続けていたなら、

絵画は、物体が日の光の中で投げかける影の輪郭線を辿ること以外の何ものでもないということになってしまったことでしよう。<sup>4</sup>

と。

一世代程の違いはあるが、ほぼ同時代の二人によって残された記述には微妙な相違が存在する。前者は、光源に言及していないが、後者は「日の光」と特定している。影を投影する光線の遮蔽物を前者は「人間(homo)」と限定し、後者は「物体(corpus)」と拡大している。ローゼンブラムの採用したロエブ版のブッチャー訳では、corpusを訳していないが、1856年のワトソン訳は、bodyときちんと訳出している。corpusもbodyも「身体」を意味するとはいえ、広義にすぎることとは否めない。「物体」と解して差し支えないであろう。

古典作家たちの伝える伝承において最も具体的で美しく悲劇的な絵画の起源を巡る伝説は、別の箇所でもプリニウスが記述した、これもまた絵画の起源そのものを主題としているわけではなく、むしろ彫塑術の起源を物語るために挿入されたコリントスの少女の伝説であろう。それは絵画についての記述が終了したところから始まる。

## 3、大プリニウスの『博物誌』(Naturalis Historia, XXXV.43)

さて、絵画については十分すぎるほどに語られました。これらの所見に、彫塑美術について何かを追加することが、適当かもしれません。粘土で

---

<sup>4</sup> non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae quam corpora in sole fecissent circumscriberet. (<http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html> THE LATIN LIBRARY at Ad Fontes Academy) 英訳のサイトは二カ所あるが、1856年、John Selby Watson 訳 (there would be no painting but that of tracing the outlines of the shadow which bodies cast in the sunshine) の掲載サイトは、<http://honeyl.public.iastate.edu/quintilian/index.html>.

肉づけする肖像が、シキユオンの陶藝家、ブターデスによってコリントスで発明されたのは、同じ大地の恵みによってでした。これはかれの娘のおかげでした。彼女は、ある若者と恋に落ちました。そしてかれが海外に行くことになった時、彼女は、ランプによって投影されたかれの顔の影の輪郭を壁上に描きました。彼女の父は、これに粘土をプレスして、浮き彫りを作りました。そしてそれを他の陶器類と一緒に火に曝して固めました。この似像は、ミンニウスによってコリントスが破壊されるまでその地のニンフの神殿に保存されていたと言われています。<sup>5</sup>

絵画論の冒頭では、「人間の影の輪郭線を辿ること」としか触れられていなかった絵画の起源の伝説は、ここで彫塑術の起源と一体の神話として、プリニウスによってより詳細で具象的な仕方では彫塑論の冒頭で再録されている。ここでは、恋人との別離に際して夜の帳の中で（少なくとも室内において）、日の光でも月の光でもなく、「ランプ（の光）によって投影された恋人の顔の輪郭を壁上に」辿り描いた、とされている。最初の画家は、誤って父の名ブターデスと呼ばれることもあるコリントスの恋する乙女であった、ということになる。

二人の古典作家の伝承は、ルネッサンスにおいてはどのように受容されたのか。ローゼンブラムは、「アルベルティの『絵画論』はクインティリアヌスの言を引用しているし、レオナルドの『トラッタート』も同じ伝説的起源を示唆しており、ヴァザーリの『列伝序論』はプリニウスの輪郭線を描かれた影の記述に言及している」と述べ、二人の研究のおかげでこの伝説はルネッサンスを通じて言及され続けて来たと言っている。

確かにアルベルティは、絵画論の巻2の最初の方で、「クインティリアヌスは、古代の画家は太陽による影の輪郭線を描くのを常とし、そこからわれわれの藝術も生育した、と言っている」<sup>6</sup>と言及している。彼はその直後にプリニ

---

<sup>5</sup> *De pictura satis superque. contexuisse his et plasticen conveniat eiusdem operae terrae. Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuventis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrispsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum everterit, tradunt.*

[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/35\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html)  
邦訳当該箇所は、同上、ウス『プリニウスの博物誌』、p.1408

<sup>6</sup> イタリア語原文： *Censebat Quintilianus priscos pictores solitos umbras ad solem circumscribere, demum additamentis artem excrevisse.*

[http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/de\\_pittura/html/liber02.htm](http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/de_pittura/html/liber02.htm)



ウスにも触れつつ、自分はプリニウスのように絵画の歴史を語るものではないので、誰が絵画の創始者であるか等には興味は無い、とも言っている。かれは、「そうではなく、われわれは絵画藝術を新たに立て直そうとしている」<sup>7</sup> のだ、と興味深い前衛的な宣言を行っている。この問題には後に立ち返る。

レオナルド・ダ・ヴィンチの言及は、「最初の絵画は、太陽が壁面に作った人の影の輪郭線を描く一本の線であった。」<sup>8</sup> という単独の断片的言及（第二部 126）に過ぎず、前後の脈絡は何も無い。「壁面に作った人の影」は、プリニウスのだが、それが「太陽」の光線によるところは、クインティリアヌス적이다である。この無頓着さは、先取りして言えば、レオナルドの意図した筈の「影の遠近法」の完成に暗い影を射すことになろう。

ヴァザーリの言及は、出典不明の少し風変わりなヴァリエーションを伝えている。ヴィクター・ストイチータは、かれの著書『影の小史』において、ヴァザーリのこの箇所を引用するに際して、「プリニウスを急いで読んで（しかしその読みはアルベルティの目を通したものであることは全く明らかだが）、次のような起源についてのシナリオを提示した」<sup>9</sup> と述べている。

しかし、プリニウスの書き残したところによると、この芸藝はリディアのギゲスからエジプトに伝えられたという。ギゲスは、火にあたっている時自分自身の影が写っているのを見て、ただちに木炭を手にとって壁に写った自分の姿の輪郭線を描いたのである。そしてこの時以後、同じプリニウスが語っているように、しばらくの間は、内部に色を塗ることなくただ線描だけで作品を作るのが普通であった。<sup>10</sup>

---

英訳：*Quintilian said that the ancient painters used to circumscribe shadows cast by the sun, and from this our art has grown.* (Translation by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press. 1970 [First printed 1956]) <http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/2.htm>. 邦訳当該箇所は、アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、昭和四十六年、p.33

<sup>7</sup> 同上、*artem novissime recenseamus/We are, however, building anew an art of painting*

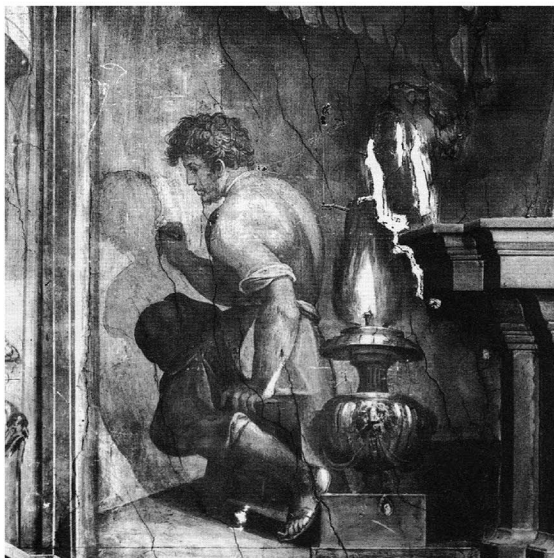
<sup>8</sup> 『トラッタート』のイタリア語サイト。Trattato della Pittura - Parte Seconda, 126. Come fu la prima pittura. *La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra del l'uomo fatta dal sole ne' muri.* [http://www.artc.go.it/materiali/arte\\_102.htm](http://www.artc.go.it/materiali/arte_102.htm)

<sup>9</sup> Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London, 1997, p.39 (ヴィクター・ストイチータ『影の小史』)

<sup>10</sup> 『ヴァザーリの芸術論『芸術家列伝』における技法論と美学』、ヴァザーリ研究会編、平凡社、1980 p.173

*Ma secondo che scrive Plinio, questa arte venne in Egitto da Gige Lidio, il quale, essendo al fuoco e l'ombra di se medesimo riguardando, subito con un carbone in mano contornò se stesso nel muro; e da quella età, per un tempo, le sole linee si costumò mettere in opera senza corpi di colore.* (原文サイト <http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/index.html>) 英訳サイトは、<http://www.cfn.org/~acd/vite/VasariPreface.html>)

図8 ヴァザーリ『絵画の起源』



火によって照らし出された自己の影の輪郭を辿ることによって自画像を創出する画家、という従来の伝承とは別の「シナリオ」は、ヴァザーリ自身によって絵画化された。フィレンツェのカーサ・ヴァザーリのフレスコ画「絵画の起源」をストイチータは自著に掲載している。壁面に投影された影の輪郭線を描く行為の絵画化として見れば、このヴァザーリの作品はか

なり早い時期のものと言えよう。ヴァザーリは、リディアのギゲスに自らを重ね、自らの出自を初源にまで辿ろうとしているかのようである。しかしプリニウスやクィンティリアヌスの伝承に直接繋がるような絵画の出現は、アルベルティ、レオナルド、ヴァザーリ等のそれぞれの『藝術論』における起源伝説への言及の存在にも関わらず、かなり遅れて登場することになる。

ローゼンブラムは、「壁上に太陽が投影する人間の影のプロフィールをトレースする歴史上最初の画家」の姿を描いたのは、ムリーリョであると指摘し、「絵画の発明についての印刷された記述に字義通りに従っている」と述べている。<sup>11</sup> ストイチータもローゼンブラムに従って自著にこの絵を再掲載し、「恐らくプリニウスの夜の物語の描写ではなく、クィンティリアヌスの『弁論家教程』で指摘されたヴァージョンの描写であろう」<sup>12</sup> と推定している。

影は戸外の草むす廃墟のような外壁に投影されている。山際の散乱する光は、沈み行く太陽の存在を予想させる。しかしもしそうだとすれば、二人の人物を

<sup>11</sup> 同上、Robert Rosenblum, p.280

<sup>12</sup> 同上、Victor I. Stoichita, p.42

照射して背後に影を射影させている光源は何なのか。ローゼンブラムのように単純に、「壁上に太陽が投影する人間の影」と断定することも、ストイチータのように『弁論家教程』の記述の描写と捉えることも、それが一見もっともらしくは見えながらも、しかしこの絵にはそのような解釈を拒む何かが潜んでいるかのようなのである。ヴァザーリの場合も、このムリーリョの場合も画家が男性であることによってコリントスの乙女の伝説とは完全に断絶している。しかしこれらの絵画には共通する新しい趣味も見られる。それは影を描くことそのものへの新たな興味とでも呼べるものである。この問題については次節で述べる。

図9 ムリーリョ『絵画の美は影にありき』



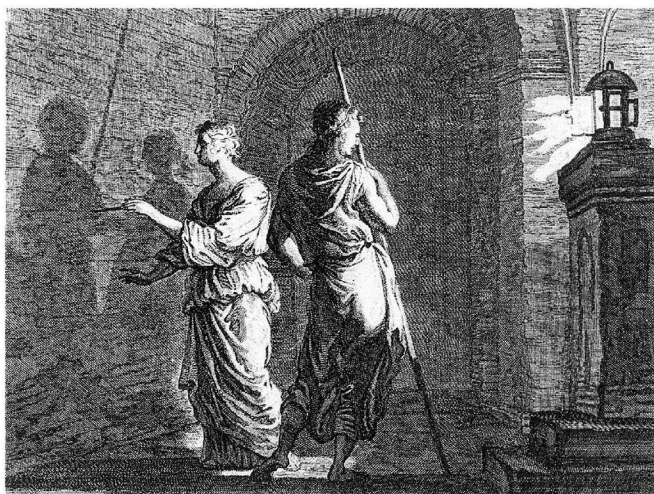
絵画の起源についての二つの印刷された記述（上述2のクインティリアヌスと3のプリニウス）の「字義通りの」イラストレーションは、1675年にニュールンベルグで出版された書物に掲載された著者自身の手になる二葉の版画である。ローゼンブラムは、著者ヨアキム・フォン・サンドラルトが描いた二葉の版画を次のように紹介して図版も掲載している。一枚目の版画では「自分の左手に山羊や羊を伴った羊飼いが、斜めに射す太陽の光が射影する模倣的イメージ（the mimetic image）を観察している」と述べ、「この版画のすぐ下に、サンドラルトは、模倣藝術の起源についてのより複雑で魅力的な伝説、つまりプ

リニウスの物語の伝説を図解している」<sup>13</sup> と。

図10



図11



ローゼンブラムは無視しているが、最初の図には、画面右手に大きく牛が描かれており、絵画の発明を画聖ルカの伝統に繋げようとする意図も感じられる。

<sup>13</sup> 同上、Robert Rosenblum, p.280

絵画の発見者を「山羊や羊を伴う羊飼い」にしている点もサンドラルトの脚色であるが、それらを除けばキンティリアヌスの「日の光の中で投げかける影の輪郭線を辿ること」の字義通りの図解と見ることができる。羊飼いは影をただ観察しているわけではない。第二の図解が、ローゼンブラムも認めるようにコリントスの乙女の伝説の字義通りの図解であることは誰の目にも明らかである。この二枚の挿絵は、従って二つの異なる絵画起源伝説の最初かどうかは定かではないが、かなり初期に属す「字義通り」の図解であると言えよう。

ローゼンブラムのこの論文の意図は、この伝説の新たな擬古典主義的なイコノグラフィーをスコットランド発祥とするものであった。かれは1773年のアレキサンダー・ランシマンの『絵画の起源』をその嚆矢としている。この新たな設定は、恋人の影を象る少女の手を愛のキューピッドが支え導くというものである。

図12 ランシマン『絵画の起源』1773



ローゼンブラムの意図は、論文の発表の翌年、1958年に早くもジョージ・レヴィタン<sup>14</sup>によって覆される。かれは1676年以前とするシャルル・ル・ブランの素描の存在を指摘し、新たなイコノグラフィーの大陸起源を主張した。ローゼンブラムの論文を唯一訂正するという『補遺』の形式を取っているために、これは単なる指摘にとどまりきちんとした例証にはなっていない。1999年にこ

<sup>14</sup> George Levitine, Addenda to Robert Rosenblum's "THE ORIGIN OF PAINTING: A PROBLEM IN THE ICONOGRAPHY OF ROMANTIC CLASSICISM" *Art Bulletin* 40 (1958): 329-31. (ジョージ・レヴィタン「ロバート・ローゼンブラム『絵画の起源：ロマンチックな古典主義のイコノグラフィーの問題』への補遺」、『アート・ブリテン』誌、xxxx、1958)

図13 ショーボー、1668



の問題に最終的な決着をつけ、更に広範な資料を発掘したのは、フランシス・ムエッケ<sup>15</sup>である。かれはレヴィタンの指摘を検証し、レヴィタンの気付いていなかったル・ブランの素描に基づくフランソワ・ショーボーの版画の1668年発行のオリジナル版の図版を掲載している(図13)。

キューピッドの伴わないコリントスの乙女の本格的な絵画は、ランシマンを追うようにして18世紀の後半の2～30年間に相次いで現れる。1773年、デイヴィッド・アラン(図14)、1784年(受注は1778年)ジョゼフ・ライト・ダービィー(図15)、1785年、ジャン・パッチスト・ルニョー(図16)、1791年、ヨゼフ・ブノワ・スヴェー(図17)<sup>16</sup>等であり、参考のためにローゼンブラムに倣って図版を再録しておく。これらはキューピッドを伴わないにもかかわらず、プリニウスの伝説のロマン主義的な読み替え、すなわち「愛によって」絵画が発見されたという解釈を提示しているという点では同じ方位を示している。

<sup>15</sup> 4) Frances Muecke, "Taught by love": the Origin of Painting again, *Art Bulletin*, June, 1999 pp. 297-301

<sup>16</sup> David Allan (1744-1796)、Joseph Wright of Derby (1734-1797)、Jean-Baptiste Regnault (1754-1829)、Joseph Benoît Suvée (1734-1807)

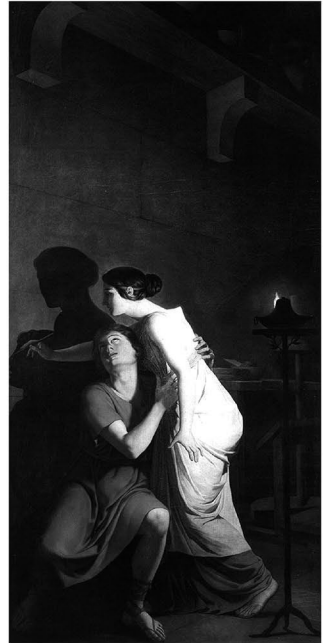
図14 デイビッド・アラン『絵画の起源』 1773 図15 ダービー『絵画の起源』 1784



図16 ルノー『ディビュターデ』 1785



図17 スヴェー『素描藝術の発明』 1798



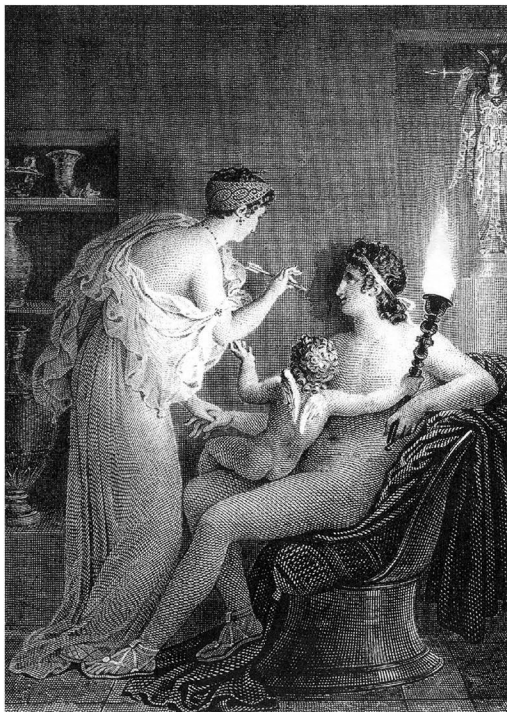


図18 ジョロデ=トリオン  
『素描の起源』1829

1773年のランシマンの絵画を巡って、ムエックは「ローマで作成されたランシマンの予備素描(1771)と油絵(1773)の間で、キューピッドの役割が変化したことは興味深い。素描では、彼は石油ランプを持っていたのに、絵画では、彼は少女の腕を導いている」と注記している。1771年の予備素描が掲載されていないのは残念であるが、その後継とも目されるローゼンブラムの掲載する図版12から類推は可能である(図18)。



図19 メータン・ヴァン・ヘームスケルク 1532

コリントスの乙女の伝説が図像化される契機を考えると、画聖ルカとの繋がりを見逃さない。ムリーリョの作品も、サン

ドラルトのそれぞれそれぞれの藝術家のソサイエティーである各地の聖ルカにまつわるアカデミーに寄せられたものである。聖ルカが聖母子を描くイコノグラ



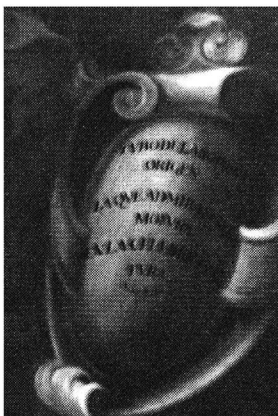
フィー自体は後期ゴシック以来の伝統を持っているが、それに灯火を持つ天使が添えられるという図像の例としては、かなり早い時期に属すヘームスケルクの1532年の作品がある（図19）。トリオソンのキューピッドは、灯火を持つだ



けではなく、同時に乙女の腕を導いてもいる。聖ルカの主題においても、例えばホッサールトの『聖母を描く聖ルカ』（図20）においては天使は、左手で聖ルカの背を支え励ましつつ、右手で彼の筆を持つ手を導いている。それら二つの天使の行為はいずれも絵画藝術の起源における神的恵みを強調するものである。聖ルカの伝説に加えられた新たな二つのイコノグラフィは、ランシマンの試行錯誤を経た後、トリオソンによってコリントスの乙女の伝説の図像に混交され、神の恵みは愛の力へと変形されたのである。

図20 ヤン・ホッサールト 1520-25

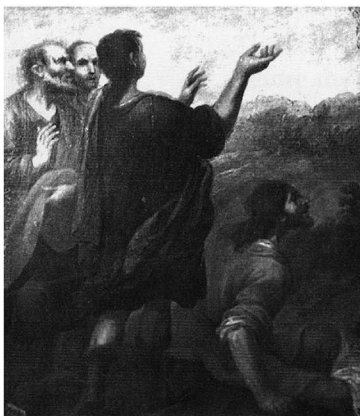
### 3) 絵画の美は影にありき



再び、ムリーリョの絵画に戻ろう。ローゼンブラムもストイチータもこの絵の右下に掲示されている銘文に着目している。

図21 銘文

図22 左手の群衆



ローゼンブラムは、この六行の銘文を、TUBODELASOMBRA / ORIGEN / LAQUEADMIRASHER / MOSUIRA / ENLACELEBREPIN / TURA と採録し、「この銘文は構文が複雑なので」、同僚の助言を容れて、“*La hermosura que admiras en la celebre pintura tubo origen de la sombra.*”と読み替えて英訳している。それによれば、「あなたが名高き絵の内に賞賛を与える美は、影に由来するものであった」となる。

「絵画の美は影にありき」とでも纏めうるこの銘文は、この意味においてはプリニウスらが伝える絵画の起源を指示していると考えて差し支えないであろう。ムリーリョの描く絵画自体は厳密に見れば、その源泉を特定し得ないものであったことは既に述べた。ムリーリョが、セヴィリアの美術アカデミーの総裁に選ばれた1660年に制作されたと推定されるこの絵は、ローゼンブラムによれば「聖ルカに捧げられた教会、*Capilla de los Pintores*（画家の教会）」に奉納されたものであり、「この主題は、アカデミックな環境にこれほど相応しいものは無い」。というのは「今やバロック・アカデミーによって保護されている西洋の絵画の偉大な伝統の遙けき古代の始まりへの学究的で敬意に満ちたオマージュ」となっているからである。画面左手の人物たちは、この絵画の起源の瞬間を「相応しい畏怖と賞賛の眼差しで見守っている」とし、17世紀の美術アカデミーが古代の伝説に鼓舞された別の例として既に引用したサンドラルトの『ドイツ・アカデミー』（1675年初版刊行）の挿絵を紹介したのであった。

それに対し、ストイチータは、銘文を *Tubo de la sombra/ origen / la que admiras her/ mosura / en la celebre pintura* と五行に改変して採録して同様の英訳を付しながらも全く異なる解釈を提示している。かれはムリーリョの描く場面の左手の両手を差し出して一人特徴的な身振りをしている若者を多分クインティリアヌスと考えているようである。それは、もし先人の真似ばかりをしていたら絵画はどうなってしまったかという問いに答えるクインティリアヌスの姿であり、彼らの眼前で展開されている絵画の始源の場面を証示しながら、このように「絵画は、物体が日の光の中で投げかける影の輪郭線を迎えること」しかできないものと成り果てたであろうと教訓を与えている、ということになる。セヴィリアの若い画学生たちに、ムリーリョは「絵画の美（今日われわれが絵において最も賞賛しており、それが絵を有名にもしているもの）は、表象において質朴でほとんど魅力を惹かないもの、すなわち影にそのルーツを持っていることを想起させている」と言うのである。ストイチータは、影と美を二律背反と捉え、銘文は、「観客（「君たち」）が、絵の中に（今）賞賛すること

のできる美」について語っている、と敷衍する。影から美への「超越」を果たしたもののこそ現在の絵画藝術である、という意味でムリーリョの作品は、ストイチータの文脈においても、美術アカデミーに相応しいものとなる。

ローゼンブラムとストイチータは、同じ絵画と銘文を巡って全く異なる解釈を提示していることになる。とりあえずわれわれは「絵画の美は影にありき」と中立的にこの句を取り纏めておくことにしよう。ムリーリョの絵画を虚心に眺めやれば、決して絢爛豪華なものとは言えないにしろ、いやそれだからこそむしろ、壁上に射影された影こそがこの絵画の美である、と言っているようにも見えるからである。

美と影を二律背反と捉えるストイチータの挑発的な解釈はしかし「影」を眨めるためになされたわけではない。彼の著書の意図はむしろ主題化されることの少ない「影」の小史を描くことにあった。

ストイチータは、プリニウスの伝えるコリントスの少女の物語にも大胆な再解釈を施している。かれは伝説の欠落部分の存在を想定し、それを補足して以下の四段階から成る物語として再構成する。

- 1、コリントスの少女は、二重の目的を持って代理のイメージを創る。(戦場へと去った) 恋人の顔を思い出さず縁として、またかれが遭遇している危険の魔除けとして。
- 2、若者は死んでいる。(多分英雄的に、多分戦場で)。この挿話はテキストには無い。
- 3、(恋人の死の故に) 父親は消え去った人の複製の働きを持つ表象像を創る。この複製は「魂」(影の形式における) と身体 (この魂の容器の形式における) とを持つ。
- 4、粘土の表象像は、コリントスの寺院において礼拝対象と成る。<sup>17</sup>

ストイチータは、「影を夜に捉え、それを寺院へと導く」というプリニウスの筋立てに対し、これ以外の仕方での納得のゆく説明をすることなどは不可能だ、と言っている。「外国に旅立つ若者」が、実際には「黄泉の国」へと旅立つのであろうことは容易に推定できる。しかもかれの似像が寺院において礼拝対象と成るとすれば、かれの死が「英雄的」であり、名誉の「戦死」であると

<sup>17</sup> 同上 p.18-19

する推定も成り立ちうる。

しかしプリニウスの生きた時代において、「寺院に藝術作品を奉納する」という行為がストイチータの考える意味とは全く別の意味を持っていたと推定しうる記述をプリニウス自身が行っているということを見過ぎてはならないであろう。かれの時代、絵画は爛熟の時を過ぎ既に凋落の気配を漂わせていた。絵画の時代は終わったとプリニウスは考えていた。何故ならそれは、金持ちの富を誇示するための虚飾の産物と化していたからである。かれはかれの『博物誌』の絵画論の中でそのようなありさまを一度ならず呪詛している。藝術作品は金持ちに私物化され秘蔵され公開する時は己の富の誇示のためになされという時代の風潮の中で、プリニウスは「寺院に藝術作品を奉納する」という行為に絶大の賛辞を贈っている。何故か。それは私有財産を公共のものとなして全ての市民の財産とする無償の行為であったからである。「寺院に藝術作品を奉納する」ことは、それを「礼拝対象」にすることではなく、現代で言えば「美術館に無償で寄贈する」ことであり、「一般に公開し、全ての市民が平等にそれを享受することを可能にする」ということを意味していた。

例を挙げるとすれば枚挙にいとまもない程であるが、例えばルキウス・ムンミウスが戦利品であったアリスティデスが描いた教父リーベルの絵をケレスの神殿 (cereris delubro) に納めたというエピソードをプリニウスが報告している。それをかれは「外国の絵がローマで公共に展示された最初の例である」とわたしは思う」、と記している<sup>18</sup>。またローマに在るニキアスの作品について語るくだりで、ニキアスの『ヒアキントス』はカエサル・アウグストゥスがアレクサンドリアを占領した後に、ひどく気に入って持ち帰ったものなので、「ティベリウス・カエサルは、この絵をアウグストゥスの神殿に奉納した」、と語っている<sup>19</sup>。神殿が現在の美術館の役割を果たしていたことは、ギリシャにおいても同様であり、プリニウスも多くの例を挙げている。

「怠惰が藝術を破壊した (artes desidia perdidit)」<sup>20</sup> と考えるプリニウスは、古代の画家たちを随所で絶賛し、現状を嘆いている。

---

<sup>18</sup> book xxxv, chap. 8 (24) “*quam primam arbitror picturam externam romae publicatam*”

<sup>19</sup> book xxxv, chap. 40 (131) “*Hyacinthus, quem Caesar Augustus delectatus eo secum deportavit Alexandria capta, et ob id Tiberius Caesar in templo eius dicavit hanc tabulam et Danaen,*”

<sup>20</sup> book xxxv, chap. 2 (5) “*artes desidia perdidit*”

アペレス、アエティオン、メランティオス、ニコマコスといった最も光輝な画家たちが彼らの不滅の作品を作るのに用いた絵の具はたったの四種類だけでした。……材料が乏しかった頃の方が、すべては今よりも優れていたのです。というのは、前にも述べたように、人々が今求めているものは材料であって、天才の営為ではない (*rerum, non animi pretiis excubatur*) からです。<sup>21</sup>

「材料」と「天才の営為」という訳は英訳や邦訳に頼ったものであるが、原文は、*res* と *animus pretium* の対比であり、「もの *res*」と「高貴な魂 *animus pretium*」とも訳しうる言葉である。

「絵画の美は影にありき」という句は、二義的である。プリニウスの捉えれば、「現代の絵画にはもはや美は存在しない」という嘆きの句になりうるし、クィンティリアヌスの捉えれば、ストイチャーが解釈するように、美と影は対立するものとなり、「かつては影に過ぎなかった絵画が今や美を獲得した」という現代の絵画を讃える誇りの句ともなりうる。ほぼ同時代の二人は絵画の起源の伝説に対極的な解釈を加えたことになろう。

アルベルティに立ち戻ろう。「絵画藝術を新たに捉え直す (*artem novissime recenseamus*)」ことを目指す前衛的藝術家アルベルティにとって、「絵画の美は影にありき」という類いのある種の歴史的言及の解釈には全く興味を示していない。ただ唯一絵画の発明者としてかれが称揚するのは、ナルキッソスである。絵画藝術を賞賛した後、かれは

だから、わたしの知人たちの間で、詩人の詩句に従えば、花へと変身したナルキッソスこそ絵画藝術の発明者だと言っているのです。全ての藝術の花が絵画だとする以上、ナルキッソスの物語こそ美事に (*pulchre*) ぴったり当てはまっています。絵画とは、あの泉の水の表面を取り込む藝術 (*arte superficiem illam fontis amplecti*) 以外の何ものでもないでしょう。

---

<sup>21</sup> book xxxv, chap. 32 (50) “*quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere — Apelles, Aetion, Melanthis, Nicomachus, clarissimi pictores,……. omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum, non animi pretiis excubatur.*”

この句にすぐに続けて、アルベルティは、否定的に絵画起源伝説を紹介しているのである。ストイチータはここにアルベルティによる「影の段階」と「鏡の段階」の明確な差別を読み取り、「太陽による影の輪郭線を描く」段階は、いまだ真の藝術ではない、とする点でクインティリアヌスに組みするものと解釈している<sup>22</sup>。泉の水面に映し出されるイメージは、まさに鏡映像であり、世界を丸ごと画面に定着させる技術をアルベルティが追求しようとしていることは確かである。それはかつてクインティリアヌスの時代には成立していた筈の「絵画の美」を取り込む方法の再評価 (*recenseamus*) であり、ものの表層の美を科学的に再構築する遠近法の再発見であった。これこそがクワットロチェント以降のルネッサンス絵画を花開かせたアルベルティによる実り多き再評価 (*recenseamus*) であったと言える。しかしここに見失われて行ったものも存在するであろう。

ここで、中世からクワットロチェントの新時代への架け橋的、あるいは過渡的藝術論として知られているチェンニーニの思想を振り返る必要がある。後期ゴシックのフィレンツェの画家、チェンニーノ・チェンニーニ<sup>23</sup>の『藝術の書』(*Libro dell' arte*)<sup>24</sup> は、1400年頃(アルベルティの書の30年程前)に書かれたと目されているが、活字として印刷されるのは19世紀になってからのことであり、ルネッサンス期を通じて一般に流布することはなかった。しかし例えば、バラシュ<sup>25</sup>なども指摘するように、極めて中世的な性格を帯びつつも「典型的な中世的態度とも、成熟したルネッサンスの特徴的態度とも異なるほぼ独自の位置を占める」点で、「アルベルティが新たな藝術を立てることによって失われたものは何か」というわれわれの問題に取っても注目し値する書である。

チェンニーニは、「初めに万能の神は天地を創りたまえり」と最初の章を書き出し、アダムとイヴの原罪に触れ、罪を認めたアダムは鋤 (*zappa*) エヴァは糸紡ぎ (*filare*) をもって労働に従事し始め、そこから多くのそれぞれに異なる職業が生まれたと述べる。その内で最も高貴なものが学問 (*scienza*) であ

---

<sup>22</sup> p.38

<sup>23</sup> Cennino Cennini, c.1379-c.1440

<sup>24</sup> 原文掲載サイト、[http://www.intratext.com/IXT/ITA2766/\\_INDEX.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ITA2766/_INDEX.HTM)。Daniel V. Thompson, Jr. (New York: Dover Publications, Inc. 1933, by Yale University Press.) による英訳の掲載サイト、<http://www.noteaccess.com/Texts/Cennini/index.htm>。邦訳、『藝術の書』中村彝訳、中央公論美術出版、1964

<sup>25</sup> MOSHE BARASCH, *LIGHT AND COLOR IN THE ITALIAN RENAISSANCE THEORY OF ART*, New York o New York University Press, 1978 (モシェ・バラシュ『イタリア・ルネッサンスの藝術理論における光と色』、ニューヨーク、1978) p.1

り、それに次ぐものとして、根源を学問に負いつつ、「手の働き (operazione di mano)」によるものが生まれる。それこそが「描くことと呼ばれる技藝(un'arte che si chiama dipignere)」、すなわち絵画藝術である。チェンニーニは、この藝術について次のように続いて説明している。

それは、見えないもの (*cose non vedute*) を見いだすために手の働きとともに、ファンタジア (*fantasia*) を要請するものである。(見えないものは、自然の事物の影の下に (*sotto ombra di naturali*) 自らを隠している)。そしてそれらを手で固定し、存在しないものを表象させようとする (*dimostrare quello che non è*) ものである。<sup>26</sup>

この「見えないもの」あるいは「自然の事物の影の下に隠れているもの」あるいは「存在しないもの」が何であるのかについてはこれ以上の言及はなく謎のままである。「影の下に隠れているもの」とは何か。形而上学的とも言えるこのような絵画藝術のチェンニーニによる定義付けは、30年後のアルベルティやそれを引き継いだレオナルドには、全く無視されてゆく中世的なるものであったと思われる。

「絵画の美は影にありき」という伝説を巡って、クインティリアヌスとその解釈者ストイチャータによって為された、影と美の差別、ないしは「影の段階」と「鏡の段階」の差別において問題となっている絵画の対象はいずれにしろ、「眼にみえるもの」であった。恋人の影も水面に映し出されたヒヤキントスの顔貌も現実存在するものであり隠されたものではない。

プリニウスの伝えたコリントスの乙女は、壁上に投影された恋人の影を象ることに依って最初の画家となった。彼女は恋人の影を偲び見、ファンタジアの力に依って、そこには存在していない恋人の顔貌をありありと思い浮かべることができたであろう。しかしそれは絵画藝術の仕事ではない筈である。

われわれは、ここにポッチチェルリとレオナルドのある論争を想起しうらで

---

<sup>26</sup> 原文 (*che conviene avere fantasia, con operazione di mano, di trovare cose non vedute (cacciandosi sotto ombra di naturali), e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia.*) 英訳 (*which calls for imagination, and skill of hand, in order to discover things not seen, hiding themselves under the shadow of natural objects, and to fix them [1] with the hand, presenting to plain sight what does not actually exist.*) *fermarle* の英訳には、注1が付けられている。「多分 formarle “give them shape” (それらに形を与える) と読むべき」と。

あろう<sup>27</sup>。ポッチチェルリは、壁上に投げたスポンジの染み (macchia) の内に全ての自然を見ることができると述べたとされる。レオナルドはそれを認めつつも画家の仕事はそれをどのようにして眼にみえるものとして形を与えるか、にある、と反論した。このポッチチェルリの染みもある意味でチェンニーニの藝術観に連なる考え方であろう。

いずれにしる絵画藝術にファンタジアの力を要請することによってチェンニーニは、それを詩と同一のレベルに置き、「学問」に次ぐ高貴な営為と看做すことができたのである。

それが絵画藝術の仕事に関わるものであるか否かを別にすれば、とりあえずわれわれは、影はそれ自体としてわれわれの眼にみえるものであるが、影には何かを隠す力があり、従って影を通してわれわれは隠された何かを類推することも可能となる、といういわば「影の奇妙な働き」の存在を確認するにとどめておこう。

#### 4) 影の遠近法

ルネッサンスにおいて、影は眼にみえるものであり、描かれる対象であった。例えば、ここでレオナルドの有名な影の定義と図版を、カウフマンに従って見ておこう。かれは、「アトランティコ稿本には、光と影についての書物を出版しようとして意図してその概略を書き留めた部分があるが、その序文でレオナルドは次のようにいっている。」<sup>28</sup> と述べてその部分を引用している。

影は光の欠乏 (*privatione di luce*) である。影は私には透視図法において最も重要なものであると思われる。というのも影がなければ不透明で固形の物体は境界が不鮮明になってしまうからである。物体の輪郭の内部に含まれているものも、物体の輪郭線それ自体も、物体がそれぞれに異なる色調を背景にして見られるのでなければ、誤って知られることになる。<sup>29</sup>

<sup>27</sup> 拙論 「「絵を読むこと」と「絵を視ること」——クワットロチェント壁画の場合」、『山口大学文学会志』第五十七巻、2007、p.160

<sup>28</sup> トマス・ダコスタ・カウフマン『綺想の帝国—ルドルフ二世をめぐる美術と科学』斉藤栄一訳、工作舎、1995、p.104 図版は、p.105。(TDC Kaufmann, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, 1993, Princeton University Press)

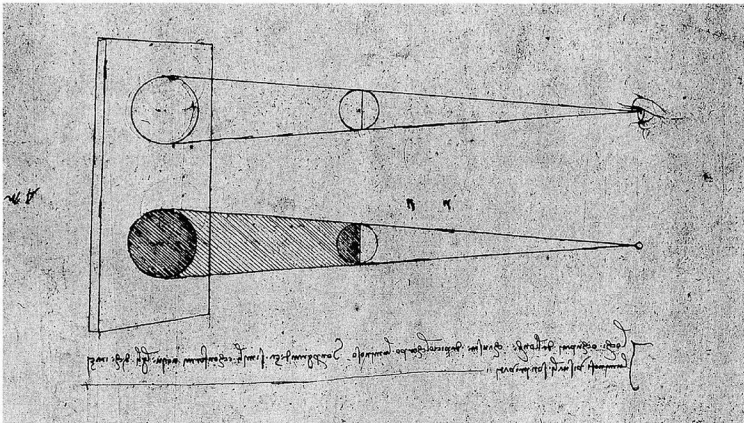
<sup>29</sup> *The Notebooks of Leonardo Da Vinci* by Jean Paul Richter, Dover Publ., New York 1970, vol.I, p.69. 通し番号111 (英訳と全図版の掲載サイト: <http://www.sacred-texts.com/aor/dv/index.htm>)。Edward MacCurdyの英訳本 (London 1938) では、第二巻 p.304-305に載録されている。



ここでは、影の働きが二種類に分けて考察されている点が重要である。例えばここでの物体を人間の顔貌とした場合に、「物体の輪郭の内部に含まれているもの」は、顔の凹凸が作り出す影を描くことによって初めて立体的に捉えうるものとなるし、「物体の輪郭線それ自体」すなわち、顔の輪郭自体も顔が光を遮って投影する影を背景にすることで明確に捉えうるものとなる。レオナルドが影に対して抱く最初の関心はあくまでも、物の、あるいは顔貌の表層の立体的描写のためのものであった。

この箇所は、この句の前半部分をストイチータも引用し、カウフマンの指摘した下の図版も再録している<sup>30</sup>。この図版についてカウフマンは、「手稿Cではレオナルドは、ペラカーニや彼自身の図の中にひそむ原理をとらえていたのではないかと思わせるような素描を描いている。その素描には一つの球体とその平面上の図像が眼に収斂していくような直線が描かれている。一方、その下には同一の球体を照らし出す蠟燭がここでは姿を隠した状態で配置され、眼が描かれている素描にあるのと同じ平面上に、まったく同じ円形の影を落としている」と解説している。

図23 カウフマンの掲載図29 点光源による投影の映像の比較



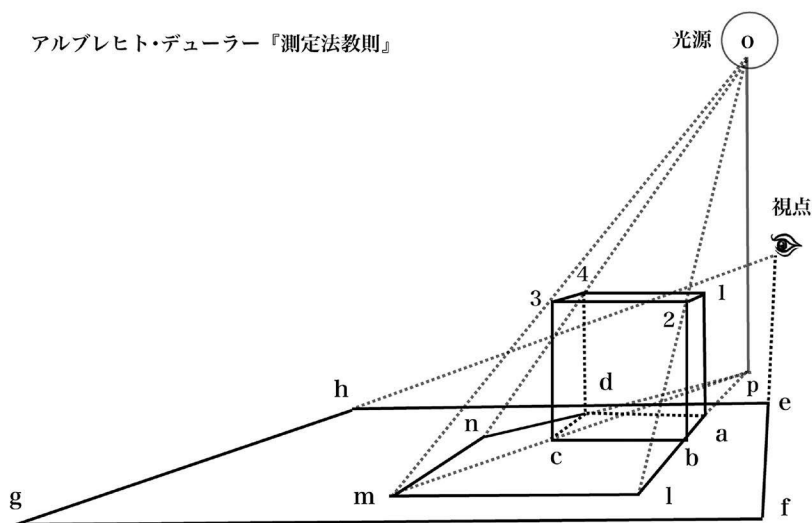
<sup>30</sup> 同上、Stoichita, p.62 “Shadow is the obstruction of light. Shadows appear to me to be of supreme importance in perspective, because without them opaque and solid bodies will be ill defined.” 図は、p.63の11図 (Leonardo da Vinci, study of shadow projection, c.1492. Bibliothèque de l’Institut de France, Paris.)

図23の小さな円は、穴であり、穿たれた穴の背後に何らかの光源（二人とも蝋燭と想定）があり、そこから放射される光が球の表層を照らし出し、光を遮蔽した物体の影が板状の物の上に投影されている。球の裏層は深い影に沈んでいる。ストイチータは、「レオナルドは、影の射影と遠近法の射影は同一のプロセスであるという推定へとわれわれを導く」と解説している。

カウフマンもストイチータも一歩手前まで行きながら、完成した影の遠近法の図式を残したのは、レオナルドではなく、デューラーであると結論付けている。影を形成する物体を球から立方体に置き換えることによって、デューラーは明確な輪郭線を持つ影を手に入れたと、ストイチータは指摘する。<sup>31</sup>

アルブレヒト・デューラーがかれの『測定法教則（*Underweysung der Messung*）』に掲載した図版をカウフマンが採録<sup>32</sup>しているが、その内の二葉の図を分かり易い図版に改めてここに再録しておくことにする。

図24 カウフマンの「図31、投影の二番目の方法の図示」の改作図



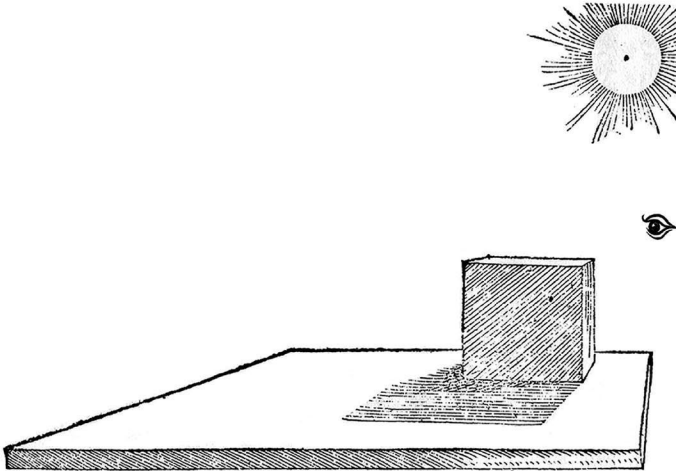
立方体（1234abcd）を平面（efgh）の上に置く。光源（o）から直進した光線が立方体に遮蔽されることによって、平面上に射影された影（bcdnml）を形

<sup>31</sup> 同上、Stoichita, p.65

<sup>32</sup> 同上、カウフマン、邦訳、p.115, p.117

成する。立方体の裏面（23cb）も影となる。この作図のデューラーによる具象的な図例の改作図が次のものである。

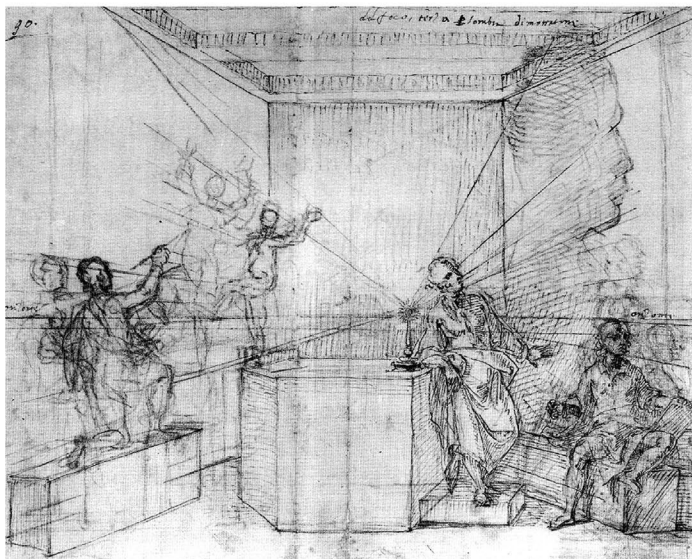
図25 カウフマンの「図32、投影のための完全な手順」の改作図



具体的図例において、点光源（o）が太陽に変えられることでこの図は重大な欠陥を露呈する。カウフマンは、「彼は文章の中では、光源は一つの点でありそこからすべての光線が発するといっているのに、図では太陽のような円盤なのである。この文章を読んだあとで、その図をみた人なら誰でも、デューラーが太陽の照射とそれによってできる陰影について説明していると思ひ込んでしまふにちがいない。」と述べ、「デューラー自身は、レオナルドと同じように、どうやら太陽を無限の距離にある点光源として示すことが有効だと考えていたらしい。この誤りは、投影についてのこれ以後の議論にも永く影響を及ぼすことになった」と帰結している<sup>33</sup>。果たしてそうであろうか。レオナルドは、膨大な影に関わる手稿を残している。かれにとって影の研究は、影の遠近法、つまり影を如何に描くかを教示する図式を描くためになされたものではないと思われる。光に照らされた物体を、見えるがままに描くためには、影の本質を捉える必要があった。かれはデューラーの図解に今一步で達し得なかったのではなく、影の詳細な研究の過程で、そのようには図解し得ないことを、すなわち影の遠近法の成立の不可能性をむしろ悟っていったのではないか。

<sup>33</sup> 同上、カウフマン、邦訳、p.114-116

図26 レオナルド派の影の射影の研究、1500年以降



ストイチータは、レオナルド派の影の研究の実態を描き出している一葉の図版を掲載し、その実験を見るとレオナルド派は、「絵画の起源についてのプリニウスの寓話に精通していたことを証示」<sup>34</sup>しているとも述べている。それは定かではないが、レオナルドやその周辺の人々に取って影の研究は重要な課題であったことは確かであろう。

光源のまぢかに肩肘をついて立つ男の横顔は右壁に大きく投影され、右手の長椅子に腰掛けた人物も右壁に小さく投影され、机の端に置かれた踊っているような小さな像は、左壁に小さく投影されている。その輪郭を画家が辿っている。光源と物体の距離と投影される影の大きさの研究実験の有様をこの図は描いている。

アルベルティにおいては、影の遠近法や影の本質の探究にはあまり注意が払われてはいなかった。彼の主要関心は、光と色彩の関係であり、物体の表層に集中している。したがって光と影の問題には、少ししか言及していない。それもあくまでも光のあり方による影の変化の問題に過ぎない。光についての話題

<sup>34</sup> 同上、Stoichita p.64 図版14 (School of Leonardo da Vinci, study of shadow projection, after 1500. The Pierpont Morgan Library, New York.)

を更に続けようと促しつつ、かれは、

光は、あるものは、太陽や月やその他の美しい金星のような星々から来る。また他の光は炎から来る。しかしこれらには大きな相違がある。星々から来る光は物体と等しい影を作るが、炎からの光は影をより大きくする。影は光が遮蔽されるときにできる。<sup>35</sup>

と興味深い指摘（プリニウスとクウインティリアヌスの光源の差異はまさにここにあった）をしつつも、話題はすぐに光に移り、遮蔽された光は、水面におけるのと同様に反射が屈折を起こすのであろうと述べている。ヒアキントスの鏡面像こそがかれが再発見する前衛的絵画の主題であることをこのようなかれの影のイメージの軽視の中にも見て取れる。レオナルドの詳細で膨大な影の予備的研究はあたかもアルベルティのこの些細な言及から始まったかのようにある。アルベルティの考察をレオナルドは、更に進めて

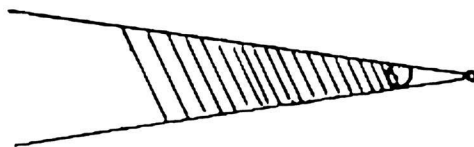
影の形 (*le figure dell'onbre*) には三つある。影を投影する個体が光と同じ（大きさの）場合は、影は無限の（長さの）円柱に似ている。

図27



物体が光より大きい場合は、先端が切断された逆ピラミッドに似ており、その長さは一定の限界を持たない。

図28



<sup>35</sup> 同上、アルベルティの原文サイトでは、第一巻第11章 (*libro primo, capo 11.*)

しかしもし物体が光より小さい場合は、影はピラミッドに似た形になり、終息する。ちょうど月食において見られるように。<sup>36</sup>

図29



この第三の図解は、notebook の120では次のように図解されている。

図30



ここでは、影の相対者が光線であることが述べられている。

影は、不透明な物体の介在による光の減少である。影は、不透明な物体が遮蔽する光線の相対者である。

影の相対者は、光ではなく光線である。notebook の121は、これに続くかのよう

に、  
影は、光と同様、闇の減少でもある。影は、闇と光の間に存在する。影は限りなく暗い存在でありうるが、また限りなき暗さの欠如でもある。

と記されている。かつて、「光の欠乏 (*privazione di luce*)」と呼ばれここでは「光の減少 (*diminutione di luce*)」と呼ばれた影は、光の相対者である闇の減少 (*diminutione di tenebre*) でもある。闇は光の欠如であり、影は光と闇の減少であるという言葉は、光と影についての巻の何箇所かに繰り返し現れている。

前節で触れた「(見えないものは、自然の事物の影の下に (*sotto ombra di*

<sup>36</sup> notebook 160. 同上、Richter, vol.1 p.92

*naturali*) 自らを隠している)。そしてそれらを手で固定し、存在しないものを表象させようとする (*dimostrare quello che non è*)」ことが絵画の仕事だとした、チェンニーニの謎めいた言葉に対するレオナルドの非形而上学的な回答とも思える記述が、この121の上述の部分に続いている。

影の初めと終りは、闇と光の間に存在し、限りなく減少し、限りなく増大する。影は物体の姿形を際立たせる。物体の姿形は、影無しには明確に表象され得ない。

また、影と光は、次のようにも対比されている (119)。

一方(影)は隠し、他方(光)は表す。それらは常に連れ立っていて、すべての物体に結合している。しかし影は光よりも強い力を持っている。というのは、闇は光の邪魔をして物体から完全に光を閉め出すことができるが、光は物体から、すなわち不透明な物体から影を完全に追い出すことはできないからである。

影は、目に見える筈のものを隠すことによって目に見えないものとすることができる。例えば物体に影が投影されて物体を闇に沈めることが可能である。その一方で、現実目に見えているものを、細部にわたって明確に表象するためには、影の微妙な働きが必須となる。上掲のレオナルドの各図版の中では球体であったが、絵画の場合に置き換えれば、光によって照らし出された顔貌の表層は、微妙な凹凸の作り出す影によって立体的に表象される。

## 5) 表層の美学と裏層の美学

アルベルティ以降、影は物体、身体、あるいは顔貌と同様描かれるべき対象としてその表層のみが探求されて来た。ファンタジアの力ではなく、手による操作によって、影の表層は捉えられた。しかしチェンニーニが探求しようとした「見えないもの (*cose non vedute*)」は、その探求の中で見失われていった。見えないものを影が隠すとすれば、影には見えないものの所在を告げる働きがあるということになる。われわれはそれを影の象徴的機能とでも名付けようであろう。

影もまたイメージである以上、影についての考察は「イメージの解釈学」の重要なテーマとなりうるものである。ここでは詳論はできないが、二、三のヒントに触れておきたい。それらは、別の文脈に於いてではあるが、ストイチャーも示唆的に言及している事柄である。

一つは、チェンニーニも敬愛したジョットの同時代人、ダンテにおける影の問題である。ダンテの『神曲』において影が最も重要な存在として描かれるのは、「煉獄篇」においてである。煉獄 (purgatorio) は、地獄 (inferno) とは異なり魂が浄化される世界である。今道友信の講義録を引用しよう。

*E canterò di quel secondo regno,  
dove l'urnano spirito si purga,  
e di salire al ciel diventa degno.*

(Purg. I. 4-6)

私は歌おう第二の国を  
ここで人間の霊が浄まり、  
天に昇るのにふさわしくなる。

これこそ煉獄の定義である。……北半球の地下の地獄の底から秘密の路を  
通って、いったん南半球の地底のほうに移るとそこからはるかに星が見え、  
すなわち地底といっても外気、天空が見える深い穴の水の上に出る。その海を  
渡りそこから煉獄山を少しずつ登っていくと、やがてまた地上のどこかに出  
てそれが地上樂園ひとやという煉獄山の頂上に至るのである。この空の見える獄とい  
うところが、昔からの冥界とは違う考え方である。<sup>37</sup>

ダンテはヴェルギリウスに導かれて文字通り「目に見えない」世界を見て歩くが、煉獄に至って初めて星降る大空の下に立つ。しかしそこに住まう住人は、「ホメロスのハーデスにも影の人が動いていたように、煉獄にいる人はそれが誰であるか特定可能であるように表現されるが、そのために肉体であった部分が固体性のない輪郭となって影」<sup>38</sup> のごとき存在である。また

<sup>37</sup> 今道友信、『ダンテ『神曲』講義』、みすず書房、p.276。この連続講義の内容は、以下のサイトで視聴できる。

<http://www.angel-zaidan.org/divinacommedia/index.htm>

<sup>38</sup> 同上、今道、p.274-5



煉獄の霊はどのようにして暮らしているのか。その一つの例は、第二歌の後半に出てくるダンテと交友のあった有名な歌手カゼッラ (Casella) の霊である。相互に抱きあって挨拶しようとするが、抱くことはできない。なぜなら、

*Oi ombre vane, fuor che nell'aspetto!* (Purg. II. 79)  
おおうわべだけの空しい影よ

と歌われたように、煉獄の霊は各個人のありし日の影でそれと特定できるが、要するに肉体はない。<sup>39</sup>

ここでは影は魂であり、在りし日の肉体はその影を通してのみ予想されるものである。ダンテはもちろん生きたまま煉獄を巡るのであるから魂も肉体も持っている。しかし、ヴェルギリウスはそうではない。二人の背後から太陽が輝いている。その時、

太陽は私の背後で赤々と燃えていたが、  
私の姿 (la figura) にさえぎられて、  
私の前では影を落としていた。  
地面は私の前でしか翳っていなかったから、  
先生に捨てられたのかと驚いて  
私は横を振り向いた。  
すると先生は慰め顔で私の方を向いていった、  
「なぜまた心配するのだ?  
おまえの脇で私が案内しているのがわからないのか?  
現世で私が中に宿り影を落としていた肉体 (lo corpo) は  
プリンディシから移されてナーポリに埋められてある。  
夕闇がもうあのあたりには迫ったところだ。  
いま、私の前には影が一つもないが、  
それは次々と天を通る光が途中で遮られないのと

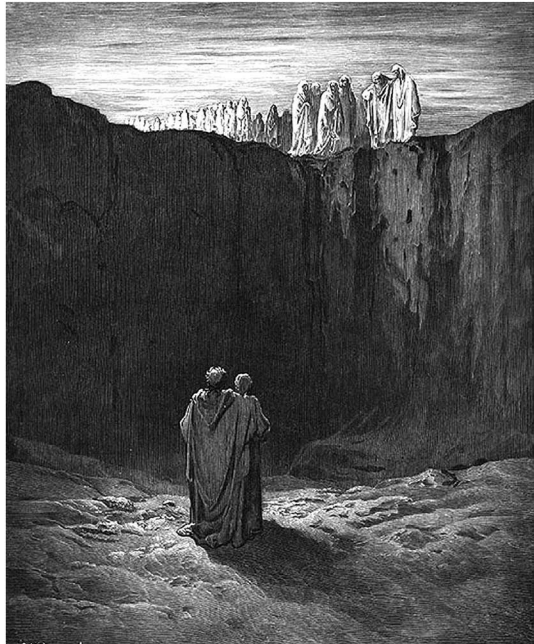
<sup>39</sup> 同上、今道、p.288-9

同じ道理だ、驚くには当たらぬ。(煉獄篇、III,16-30)<sup>40</sup>

ヴェルギリウス自身も、本来不可視の魂であるが、ダンテには見えている。彼の影が見えないのは、見えないのではなく、存在しないのである。影の不在を通して、われわれはかれの肉体が失われていることに気付く。この場面では影は重要な役割を果たしている。ここから、「描かれてはならない影」という位階が存在していることが分かる。ドレはしかし、描かれてはならない筈の影を描いてしまっている。

これは、ギュスタフ・ドレが煉獄篇 III, 57-80 に付した挿絵であり、引用箇所にはほぼ繋がる部分である。上記の会話の後に山に登る方法に苦慮していた二人の眼前の山上に魂の一群が現れる、という場面である。ドレにはこの場面での影の持つ意味が見えていなかったのであろうか。

図31 ギュスタフ・ドレ、煉獄篇 III, 57-80



いま一つは、シャミッソー

の『影をなくした男』<sup>41</sup> の物語における影の意味の考察である。ユング派の精神分析家の多くが影を重要なテーマにしているが、我が国でも、河合隼雄がか

<sup>40</sup> ダンテ『神曲』寿岳文章訳、集英社、世界文学全集2、1976、p.135-6。ダンテ『神曲』の原文と英訳の掲載サイト (Princeton Dante Project) は、<http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/>

<sup>41</sup> シャミッソー『影をなくした男』池内紀訳、岩波書店、1985。Adelbert von Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) の原文テキストは、Project Gutenberg-DE のサイト <http://gutenberg.spiegel.de/chamisso/schlemil/schlemil.htm> 及びウィキペディアのサイト [http://de.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Schlemihls\\_wundersame\\_Geschichte](http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Schlemihls_wundersame_Geschichte) で入手可能。英訳は <http://www.michaelhaldane.com/PeterSchlemihl.htm>

れの『影の現象学』<sup>42</sup>でこの小説の分析を行っている。ストイチータも『影の小史』の「いくつかの挿絵を通して見られたペーター・シュレミールの物語」と題された節で、アドルフ・シュレッターやアドルフ・メンツェルらの挿絵を掲載して詳細に分析している。<sup>43</sup>

岩波文庫の『影をなくした男』にもエミール・プレートリウスの挿絵が何点か掲載されている。以下の二つの図版は、いずれも、「幸運の金袋」を灰色の服の男から手渡されたシュレミールが、

「よし、承知だ。こいつと影とを取り換えよう！」  
私は男の手を握りました。すると男はこちらの手を握り返し、ついで私の足もとにひざまずくと、いとも鮮やかな手つきで私の影を頭のでっぺんから足の先まできれいに草の上からもち上げてクルクルと巻きとり、ポケットに収めました。<sup>44</sup>

というくだりの場面の描写である。

図32 アドルフ・シュレッター 1836

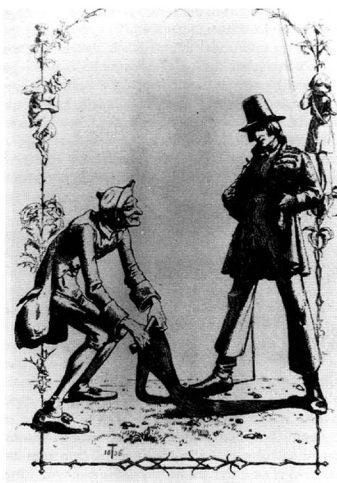


図33 エミール・プレートリウス 1908



<sup>42</sup> 河合隼雄『影の現象学』講談社,1987

<sup>43</sup> 同上、Stoichita, pp.172-

ここで魔法の金袋と交換された影は、中世的な伝統においては、「魂」であろう。しかし河合隼雄は、この影を、ユングの影理解に基づいて解釈している。まだ「自我によって統合されていない心的内容が無意識内に集合してできあがる」「感情によって色づけられたコンプレックス」を1912年というかなり早い時期にユングが「このような無意識の存在を、「心の影の側面」(Shattenseite der Seele) という呼び方で記述していること」に注目しつつ、その後展開されたユングの影理解を、河合は以下のような明快な図式に取り纏めている。<sup>45</sup>

図34

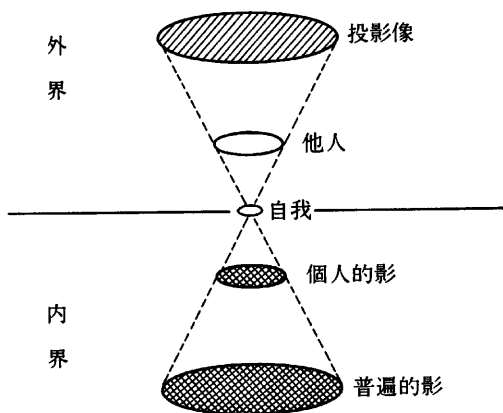


図2 投影

普遍的な影の存在を認めるところがユング的であるが、この図解自体は一般的な影理解にとっても示唆的なものである。自我の無意識の影が他者に投影され普遍化された投影像が自己の外に形成される。魂として自己に固着していた筈の影は、自己から切り離され売り渡される可能性があることをこの図は示しているとも言える。

レオナルドにおいて影は固体と緊密に結びついて切り離されることはなかった。その固体に密着した影は一見われわれにとって「見えない存在」であった。しかし顔貌の裏側の頭部は、鏡を翳すことに依って「見うる存在」と化し得た。

<sup>44</sup> 同上、邦訳、p.20

<sup>45</sup> 同上、河合、p.51

表は裏に裏は表に、鏡は容易に表裏を変換する能力を持っている。

しかし影を売り渡したシュレミールは、自己の姿を鏡に映し出すことができない。魂だけのヴェルギリウスも恐らく自己の姿を鏡に映すことはできないであろう。見ることのできない影の問題は、絵画藝術にとっていかなる意味を持ちうるのか。アルベルティ以降見失われた「見えない影」は、現代に至って「絵画を未だに描くこと」の意味の再発見と密接に結びついて、現代的な課題となりつつあるのではなかろうか。

古典的大藝術が鏡に映るものを全て描き尽くした後に、残された絵画の課題は鏡に映らないものを目に見えるようにすることだとは言えないであろうか。絵画の美を問う表層の美學に対して、裏層の美學とでも呼びうる學が要請される。これが顔貌の裏面としての頭部を対象にするものではないことは言うまでもないことである。その一つの契機として影を中世的な形而上学とは別様に探求する必要がある。しかしロベルト・カサティがかれのサイトに掲げているように<sup>46</sup>、影についての文献は膨大であり、それがこの道の困難さを指し示している。

---

<sup>46</sup> Roberto Casati Bibliography on Shadows  
<http://roberto.casati.free.fr/shadowmill.com/course/bibliography.htm>