

Visual Hermeneutics—Problematics around Iconology

Kiyoshi OKUTSU

- 1) Ekphrasis and Hermeneia
- 2) “London allegory” as an example
- 3) Panofsky not as an iconologist

It is difficult for us to make clear distinction between a description and interpretation of visual arts. In the case of iconology as one of the hermeneutics of an image we would be able to determine a border between the second and the third stage proposed by Roelof Van Straten. However it is pointed out by Gombrich that a special iconological interpretation in the third by Panofsky is dangerous as a science.

We will examine the possibility and danger in *Iconology through “An Allegory with Venus and Cupid”* executed by Bronzino as an example.

We have to investigate the other methodology to interpret the visual arts or images in general to pursue not only “what is represented?” but also “how it is represented?” or “how it is hidden?”. Therefore, on the other hand, visual hermeneutics would be able to be the investigation of the hidden images.

In the last passage we will introduce the not so famous writing “*Die sixtinische Decke*” by Panofsky. He behaves there just as a structural analyst of the images, not as an iconologist. This passage is also a supplement for my unfinished study concerning “*Sistine Chapel ceiling paintings*”.

視覚的解釈学—イコノロジーを巡る諸問題—

奥 津 聖

- 1) 記述（エクフラーシス）と解釈（ヘルメーネイア）
- 2) 例題としての『ロンドン・アレゴリー』
- 3) イコノロジストではないパノフスキー

1) 記述（エクフラーシス）と解釈（ヘルメーネイア）

ヤン・ピアウオストツキは、イコノロジーの系譜を辿る一節において「解釈的イコノグラフィ（interpretende Ikonographie）の起源は、芸術作品の記述（ekphrasis：ἑκφράσις）の内に見られうるであろう。それらをわれわれは古典文学を通じて知っている。しかし、大フィロストラートスやルキアノスなどの芸術作品の記述は、記述のみに限定されており、一般的にいかなる解釈をも欠いている。」¹と述べている。

ルキアノスの『誹謗』における記述（エクフラーシス）は、

右側には、ほとんどミダス王のような長い驢馬の耳をもつ男が座っており、まだ離れているが近づいてくる「誹謗」に手を差し伸べている。彼の傍らには「無知」と「猜疑」と思われる二人の女性がいる。左手から近づいてくる「誹謗」はこのうえもなく美しいが、妄想と衝動を示唆するような怒りに激高している様子で、左手に燃える松明を持ち、右手でひとりの若者の髪をつかんで引きずっている。若者は、両手を天にかざし、神々に自己の無実の証言をしてくれるように請願している。「誹謗」を先導するのは、鋭い目つきの、長患いの後の様に、青白く不快で萎えた男である。これは「妬み」であるとすぐにわかる。付き添う二人の女性が、「誹謗」を励まし、侍女のように振る舞い、彼女の美の仕上げを

¹ Jan Bialostocki, Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie, in *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.) Köln: DuMont, 1979, S.42-43

している。ガイド (cicerone) によれば、一方が「欺瞞」で他方は「悪意」である。喪に服すように、黒いローブを身に纏い、髪を乱して、背後に続いて来るのは「悔恨」(わたしはかれが彼女をそう名付けたと思う) である。彼女は、後ろを涙ながらに振り向き、恥じらいつつ、「真理」の到来を待っている。(以上が、アペレースがかれの危難をどのように絵画化したかの顛末である。)²

というものである。

このエクフラーシスは、「記述のみに限定されており、一般的にいかなる解釈をも欠いている」と、どのようにして言えるのであろうか。

1) 右側で「手を差しのべている」「ほとんどミダス王のような長い驢馬の耳をもつ男」、2) その男の傍らにいる「二人の女性」3) 「左手に燃える松明を持ち、右手でひとりの若者の髪をつかんで引きずって」いる「このうえもなく美しいが、怒りに激高している女性」、4) 「両手を天にかざし、神々に自己の無実の証言をしてくれるように請願している」若者、5) 先導する「鋭い目つきの、長患いの後の様に、青白く不快で萎えた男」、6) 美しいが、怒りに激高している女性に付き添い「侍女のように振る舞い、彼女の美の仕上げをしている」二人の女性、7) 「喪に服すように、黒いローブを身に纏い、髪を乱して、背後に続いて来る」女性、8) その女性とその到来を涙ながらに待ち望んでいる女性、といった記述は、パノフスキーの第一段階の意味の記述に対応している³。これらは、かれらの表象 (representation) についての「前=イコノグラフィ的記述」とかれらの画面上の位置関係 (画面構成) についての記述 (「擬似形式分析」) とから成っている。

それらがそれぞれ1) 「ミダス王」、2) 「無知」と「僭越」、3) 「誹謗」、4) 「アペレース」、5) 「嫉妬」、6) 「欺瞞」と「悪意」、7) 「悔恨」、8) 「真理」であるとする同定は、パノフスキーの第二段階「イコノグラフィ的分析」に対応している。

確かに、ここでは、パノフスキーの「『象徴的』 価値の世界を構成する内在

² Lucian, *Slander, A WARNING*, p.2-3 in *Works, Volume Four by Lucian of Samosata*, Translated by H. W. Fowler And F. G. Fowler (<http://bulfinch.englishatheist.org/b/pantheon/V4Lucian.htm>)

³ Erwin Panofsky, *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, Harper and Row, 1962, pp. 3-17. E. パノフスキー『イコノロジー研究』、浅野徹 [ほか] 訳、筑摩書房、2002、上巻 pp.32-56

的な意味・内容」についてのイコノジカルな解釈は行われてはいない。しかし、そもそもパノフスキーの提唱した第三段階の象徴的な価値の探求のみを「解釈」と捉えたとすれば、現代におけるイコノロジー研究の多くが「解釈」を欠いたものと断定せざるを得ないであろう。ピアウォストツキがそのような意味で「解釈」を欠いていると述べているわけではないであろう。

パノフスキーの厳密な意味での「イコノロジー研究」を、より穏やかな、「学問的（追跡可能な）」方法論へと置き換える試みが近年成されている。例えば、ルーロフ・ファン・ストラテン⁴は、パノフスキーを踏まえつつ、分析と解釈を、四つの段階に纏め直している。彼に依れば、研究の対象となる「再現描写的芸術作品」の第一段階の探求は、「われわれを取り巻く世界の知識：物や習慣などの熟知」によって行われる、1)「前イコノグラフィー的記述」であり、それは「いかなる関連や解釈も設定せず、再現描写のなかに見えるすべての物の列挙」であり、「たとえば色彩のような形式的側面も同様」である。この段階は全くパノフスキーと異なる。

パノフスキーの第二段階は、ストラテンによって二つに細分される。「芸術におけるテーマや主題の知識、同様に幾世紀にわたるそれらの再現形式、芸術家の直接的ならびに間接的源泉」に依拠する、2)「イコノグラフィー的記述」は、「再現描写の各要素を互に関係づけし、より深い意味を発見しようとせずにテーマや主題を定式化」するにすぎない。それに対して、「可能性ある第二の意味の知識と芸術家の源泉の解釈」に基づいて行われる、3)「イコノグラフィー的解釈」は、「芸術家によって明瞭に意図された再現描写のより深い(同様に象徴的)意味の同定」である。

また最終的な、「政治、宗教、学術の状況、日常生活など、その時代の文化的・歴史的特質についての堅固な知識」に基づく、4)「イコノロジー的解釈」は、「芸術家によって明瞭には意図されていないが、作品には含まれている芸術作品のより深い内容の同定」であり、ここに至って、パノフスキーの第三段階は希釈されるか、あるいは全く捨て去られている。

この様な、イメージの解釈学を参照するとき、ルキアノスのエクフラーシスが、ストラテンの第二段階までの記述に終始していることが明らかになる。個々のアレゴリーは、ばらばらに同定され、「再現描写の各要素を互に関係

⁴ ルーロフ・ファン・ストラテン、『イコノグラフィー入門』、鯨井秀伸訳、ブリュッケ、2002

づけし、より深い意味を発見しよう」とはしていないからである。われわれはここに「分析」あるいは「記述（エクフラーシス）」と「解釈（ヘルメーネイア）」の分岐点を見いだすことが出来るであろう。

しかし、ルキアノスのエクフラーシスの部分のみに限定すれば、そのように見えるが、彼はその記述に先立って、「アペレースは、自分のこの危機的経験に思いあまって、絵を描いてその意趣を晴らした。」とも述べている。愚王プロトレマイオスも自らの非を認め、100タラントの賠償金（英訳では、£25,000に換算）と、讒言者である画家アンティフィロスをアペレースに奴隷として与えたことで、彼の名誉は十分回復した筈であるが、それでも許せず「意趣晴らし」としてこの絵を描いた、というルキアノスの画家の意図を巡る付度は、確かにこの絵の最終的な解釈とはとても言えないにしろ、ある種の解釈であることは否定できない。それは「芸術家の源泉の解釈」でありうる。

ストラテテンの第二と第三の段階の分岐は、もう一つの困難な問題を生み出す。「再現描写の各要素を互いに関係づけし、より深い意味を発見」することなく各要素のアレゴリカルな意味を正しく確定することがそもそも可能なのであろうか。ルキアノスが、「このうえなく美しいが、怒りに燃えた顔つきの女性」を「誹謗」であるとアレゴリカルな同定をなし得る根拠はどこにあるのか。それはこの絵が、「意趣晴らし」の所産であり、この場面全体が『アペレースの誹謗』の場面であることを予め知っていることによってしか成され得ない類いの「解釈」である。文献解釈学におけるアポリア、部分と全体を巡る循環のアポリアは、再現描写的絵画の解釈においても妥当する。

ゴンブリッチは、通常のイメージの持つ機能を1)「表象すること (representation)」、2)「象徴すること (symbolization)」とに一先ず大別し、例えばライオンの表象は、「勇気または大英帝国を、あるいは民間に伝わる象徴の知識で伝習的に百獣の王に結びつけられてきた何らかの概念」を象徴しうるが、このような伝習的象徴大系とは別種の個人的象徴大系においては、3) 芸術家の心的内容の「表出 (expression)」、ともなりうる指摘している。ゴンブリッチは、これら三つの通常の機能が、一つのモチーフにおいて、三つとも発揮される例として、ヒエロニムス・ポスのある絵の具体的な一つのイメージを挙げている。それは、「こわれた甕を表象し (represent)、大食の罪を象徴し (symbolize)、芸術家の側の無意識の性的幻想を表出 (express)」するが、それらははっきりと区別しうるものである⁵。3) は通常どちらかといえ、イコノグラフィー

的解釈の対象というより、「心理学的な」解釈に属する。ゴンブリッチに倣って言えば、『アペレースの誹謗』の場面は、壮麗な舞台設定の中で様々な登場人物の身振りや配置の仕方によって表象され、それぞれの人物のアレゴリカルな意味が同定され（象徴され）、画家の「意趣返し」が表出されている、とても纏められよう。ルキアノスの記述は、イメージの機能の全てを完全にはないにしろわれわれに見事に伝えている。この記述に基づいてのポッティチェッリの『アペレースの誹謗』の再絵画化（図1）の成功は宜なるかなである。必要な情報は全て与えられ、後はポッティチェッリの天才的な構想力に委ねられるばかりであったのだから。

ゴンブリッチが、この話題に触れたのは実は、われわれが通常当然のものだ
 図1) ポッティチェッリ『アペレースの誹謗』



と思っている、イメージの持つ機能のこのような三分を放棄しなければならない領域の存在に我々の注意を喚起する為であった。それは、「しかしわれわれが合理的分析の場を離れるやいなや、このような整然とした区別がもはや保てなくなってしまう」⁶そのような分野である。彼がその具体例としてあげるのは、呪術の現場 (magical practice) である。ヴァールブルクが、「思考空間の喪失

⁵ E.H.Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon, 1972, p.124, 邦訳、ゴンブリッチ『シンボリック・イメージ』、大原まゆみ他訳、平凡社、1991、p.254。

⁶ Gombrich, pp.124-5、邦訳 p.255

(Denkraumverlust)」と名付けた、「記号と意味されたもの、名前とその名を持つもの、字義通りの意味と暗喩の意味、イメージとその原型（プロトタイプ）とを混同するという人間の精神の持つ傾向⁷」にゴンブリッチは、寛容である。イメージとその原型に限らず、言語の分野においても、「実際、我々の言語は字義通りの意味と暗喩の意味との間の黄昏れの領域（twilight region）を好む。どこで一方が始まりもう一方が終わるのかを、常に告げることのできる者がいるだろうか。」⁸とかれは自戒している。これは必ずしも呪術の現場や退行した原始心性に関わる場合に留まらず、「人間的事態」に関わる限り、常に起こりうる事態である。このような「黄昏れの領域」をこそ解釈しうる方法論の探求もまた、最初から矛盾に満ちた一つのアポリアの探求というべきであろうか。ゴンブリッチは、「近代の批評家にとって、擬人像の問題、またそもそも芸術におけるあらゆる象徴主義の問題は、存在論的というよりは美学的な問題なのである。批評家にとって関心があるのは、その象徴が何を意味しているかよりも、何を表出しているか」⁹であり、他方、美学者とは対照的に、主題の研究者、すなわちイコノジストは、「個々の擬人像が実在か虚構かという問題よりも、それを名付けることに関心を持つ」¹⁰とも述べ、自己の立場をその両者から峻別している。

初期のパノフスキーに、『システイーナ天井画』と題された小著がある。ゴンブリッチの対比に従えば、この著のパノフスキーは、イコノジストではなく美学者の如くである。これは最後の第3節で扱う。

2) 例題としての『ロンドン・アレゴリー』

『ロンドン・アレゴリー』の通称で親しまれているブロンズイーノの『ウェヌスとクピドを伴うアレゴリー（An Allegory with Venus and Cupid）¹¹』（図2）を巡る諸解釈の検証を通じて、イコノジエー的な図像解釈学のかかえる問題性を明らかにしたい。

⁷ Gombrich, p.125、邦訳、p.255

⁸ Gombrich, p.125、邦訳、p.255-256

⁹ Gombrich, p.126、邦訳、p.256

¹⁰ Gombrich, p.126、邦訳、p.257

¹¹ ロンドン・ナショナル・ギャラリーにおける現在の名称。

図2) ブロンズイーノの『ウェヌスとクビドを伴うアレゴリー』



現在われわれは、ロンドンのナショナル・ギャラリーがウェブ・サイトに公開したズーム可能な画像によって、この作品の細部描写の鮮明なイメージを享受することができる。作品の細部の研究が誰でも簡単に可能になったのである。拙論中のブロンズイーノの画像は総て当サイトからの引用である。¹²

パノフスキーが初めてこの謎めいた絵画のイコノロジー的解釈を提示したのは、1939年である。パノフスキーは、まずヴァザーリの次の様な記述から彼の考察を始める。これは、パノフスキー以降、度々引用されることになる一句である。原文を補足してここに採録しておく。

彼（ブロンズイーノ）は、一枚の風変わりな美しい絵（un quadro di singolare bellezza）を描いた。そしてそれはフランス国王フランソワ（一世）に送られた。その絵には、裸のウェヌス（una Venere ignuda）

¹² <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/zoomImage?workNumber=NG651&collectionPublisherSection=work>

と彼女に接吻しているクピド (Cupido que la bacciava) が描かれており、また一方の側には快楽 (il Piacere) と戯れ (il Guioco) と他の愛の子供たち (altre Amore) が、またもう一方の側には欺瞞 (la Fraude) と嫉妬 (la Gelosia) と他の愛の情念たち (altre passioni d'amore) が描かれていた。¹³

パノフスキーは、記憶違いによるヴァザーリのエクフラーシスの不備を原画と照合して正そうとしている。

第一に、画面右上の、男性像、「翼と砂時計によって特徴づけられている時の像」について全く触れていない。第二に、多くの細部を「他の愛の情念たち」と要約してしまっている。第三に、一方の側には、快楽と戯れが居る、と実際に画面に居ない人物をも挙げている、という点である。これを、画像の記述 (エクフラーシス) と捉えると不完全なものに見える。パノフスキー自身も、「絵の画面構成の記述としては不正確だが、意味の対比と関係する記述として解釈した場合、擁護されうるものとなる。イコノグラフィーから見れば、まさにこの絵は「一方で」愛の快楽を、「もう一方」で愛の危険と苦痛を示している」¹⁴からである、とヴァザーリの言を容認している。

モフィットは、ヴァザーリのこの聊か不明瞭なテキストの「誰も今まで指摘したことのない別の読み」の可能性を示唆している。それは、ed il Piacere da un lato e il Guioco con altri Amori の部分の ed と il Piacere の間に、significa を挿入して読む、という仕方である。そうすることでこの句を、人物像を個々にアレゴリカルに同定して記述するものとしてではなく、ヴァザーリのこの絵全体の解釈を示すものとして読むことが可能になる。モフィットによれば、この絵は、「一方で、快楽や戯れやその他の性行為、他方で、欺瞞や嫉妬やその他の愛に由来する他の (否定的な) 愛に由来する情念」を表象するものであり、「その総体の意味を、快と不快 (piacere e dispiacere) の両極の主題的統一として要約」するものとなる。¹⁵

モフィットの示唆は、先ほどのパノフスキーによるヴァザーリの言の容認と軌を一にしているかに見えるが、実は最も重要な点で全く異なっている。

¹³ Vasari, 7: 598 “fece [il Bronzino] un quadro di singolare bellezza, che fu mandato in Francia al re Francesco; dentro il quale era una Venere ignuda con Cupido que la bacciava, ed il Piacere da un lato e il Guioco con altri Amori: e dall’altro la Fraude, la Gelosia ed altre passioni d’amore.”

¹⁴ Panofsky, *Iconology*, p.87, 邦訳、上巻、pp.174-176

¹⁵ Moffitt, p.277 note 3 (JOHN F MOFFITT, Hidden Sphinx by Agnolo Bronzino, “ex tabula Ceбетis Thebani” in *Renaissance Quarterly*, Vol. 46, No. 2. (Summer, 1993), pp. 277-307.)

パノフスキーは、現在疑念が表明されている二、三の人物像を除けば、ほぼこの謎めいた絵画のアレゴリカルな意味の同定に成功し、この絵の主題、イコノロジー研究の第二段階的な意味が、「時によって啓示された悦楽 (Luxuria) の暴露」であり、「さまざまな別の形式の悪よりも魅惑的な性的肉欲が、特にこの時代において悪を象徴するものとして選択されたということは、完全に反宗教改革の精神に調和している¹⁶⁾」として、この絵の第三段階的な意味をも示唆している。

「悦楽の暴露」という主題は現在も受け継がれているが、ロンドンのナショナル・ギャラリーのこの絵の題名からも「時によって啓示された」という部分は、削除されている。パノフスキーは、「逸楽」を表わす「群像は今や〈時〉と〈真理〉によってヴェールを剥ぎ取られているのである。……また左側でこの全光景の幕を引き開ける手伝いをしている女性は、言うまでもなく〈真理〉つまり、「時の娘である真理」に他ならない。」と述べることによって、時による暴露という契機を重要視していた。ヴァザーリもモフィットもこの点については冷淡である。

パノフスキーによって「真理」と同定された人物の細部描写を、われわれは上述のネット上から入手できる (図3)。この細部図版は、パノフスキーの同定の誤りを、視覚的に明示するものと言えよう。

図3) 画面左上の人物の頭部



細部画面右下の手は、クピドの矢を持つウェヌスの右手であり、当該人物には属していない。

¹⁶⁾ Panofsky, *Iconology*, pp.90-91, 邦訳、上巻、p. 179

この多分女性の顔貌は、仮面とまでは言えないにしろ、白桃色で色濃く塗り立てられていて僅かに耳だけが人間的な生気を保っている。右側のウェヌスの手の自然な彩色とは明らかに異なっている。「真理」は、常に進んで「時」に協力するわけではなく、嫌々する場合も多い。擬似＝仮面の面貌を持つ女性が、「真理」であるとすれば、いまだ十全には明かされていない「真理」であり、明かされることの不安をその眼差しに宿している、と取れなくもない。しかし決定的に奇妙なのは、彼女の頭部の背面が、漆黒の暗闇の中に溶解していることである。それは全く描かれていないのか、あるいは黒く塗りつぶされているのか。この漆黒の闇ない空洞は、「夜」とも「忘却」とも解かれていて、定説といえる解釈はまだ登場していないが、「真理」とは、最も遠い存在であることは確かであろう。

現在では、この人物が、「真理」ではないことは定説化し、パノフスキー自身も、1962年の『イコノロジー研究』の再刊に際して、ヴァルター・フリードレンダーの助言に従って、それを「これは「ヴェイルを剥ぐ」プロセスを妨げようとする「夜」の擬人像としたほうがよりふさわしい」¹⁷と認めている。

パノフスキーの提示した定説の一角は、画像のこのような細部描写への着目によって崩された。しかしそのことによって「時が悪徳を暴露する」という主題が直ちに否定されたわけではない。しかし、「啓示」という「時」の行為は、この絵の中心的な主題「快と不快 (piacere e dispiacere) の両極の総合」をただ「明らかにする」、という常套的な付加的述語の位置にまで希釈されてしまったかの感を拭えないであろう。

マーガレット・ヒーリーは、「ボッティチェッリの『プリマヴェツァ』やジョルジョーネの『嵐』のように、ブロンズイーノの華麗で興味深い寓意画は、その意味についての推測を促し続けている。」¹⁸と言い、当時ナショナル・ギャラリーのディレクターであったミカエル・レーヴィー卿による1967年のこの絵についての論及¹⁸が、その先鞭を付けたことを評価している¹⁹。レーヴィーは、そこで「パノフスキーの同定のいくつかについて—またこの絵を悦楽の告発とする彼の解釈についてすらも、疑問が提示されて久しい」と述べ、『イコノロジー研究』の初版の書評²⁰で、すでに「A.H.ギルバート教授は、画面左上の人

¹⁷ Panofsky, *Iconology*, p.vii, 邦訳、p.13

¹⁸ M. Levey, 'Sacred and Profane Significance in two Paintings by Bronzino', *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt* (London, 1967), pp. 30-33.

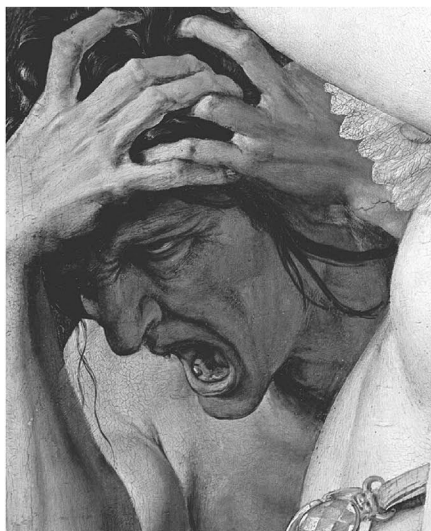
¹⁹ Margaret Healy, Bronzino's London Allegory and the Art of Syphilis, *THE OXFORD ART JOURNAL* - 20:1 1997

²⁰ Reviews by A. H. Gilbert and H. W. Janson in the *Art Bulletin*. XXII, 1940, pp. 172-175

物を、「真理」とすることに疑問を呈している」と指摘している。さらに「もし本当にこの絵が、反宗教改革の精神において倫理的な悦楽の告発を表象しているとするならば、ヴァザーリの言及にそのような意味に対する何らのヒントもないのは実に奇妙なこと」とする H.W. ジェンソン教授のこの書評に付された注を紹介している。レーヴィー自身は、1987年の解説で、ウェヌスが手にするパリスから授与された黄金のリングと、クビドの矢とを証拠に、この絵の主題を「美による愛の征服 (Conquest of Love by Beauty)」²¹とした。しかしこれにもわかには信じがたい解釈である。この絵の細部は、このような美しい表題を裏切る表象に満ち満ちているからである。

そのような表象の一つに驚くべき解釈が登場したのは、1986年のことである。従来『嫉妬』として同定されていた、画面左中央の苦悶する醜女(図4)を、コーンウェイは、「梅毒 (Il Morbo Gallico)」に疾患した男性、と同定した²²。

図4) 嫉妬から梅毒患者へ



確かにこの人物の細部描写、瘡蓋まみれの顔貌や抜け落ちた乱杭菌や異様に節くれ立った指の関節など、リアルな病変の描写は、コーンウェイの想定を視覚

²¹ M. Levey, *The National Gallery Collection* (London, 1987), p. 65. ヒーラーは、このレーヴィーの解釈が、ナショナル・ギャラリーの解説の基盤を形成していると注記している (M.Healy, p.10, note1)。

²² J. F. Conway, *Syphilis and Bronzino's London Allegory*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 49, 1986, pp. 250-255.

的に支持している。彼の指摘を受けて、ヒーラーは、この絵画全体を、ウェヌスとクピドの近親相姦が齎す梅毒に対する戯画的警告であるとしている。彼女は、チャールズ・ホープ²³が「忘却」と同定したかつての「真理」を、そのようなコンテクストにおいて、「夜の真理」と名付けるのがふさわしいとしている²⁴。このような「梅毒」説は、むしろ文学研究者たちによって追認されている。例えば、プロムハムは、トーマス・ミドルトンの1621年頃の悲劇作品とロンドン・アレゴリーとの間には、ほぼ100年近い隔りがあるけれども「汚れたウェヌスとクピド」という共通のモチーフ、売春婦、梅毒等に関する共通の関心を考慮に入れるならば、「共通の文化的美学的文脈と共通の技法」を共有するものであると帰結している²⁵。

「売春婦」とされたのは、ヴァザーリが『欺瞞 (la Fraude)』と同定したハイブリッドな少女である。プロムハムは、その同定の根拠を聖書の箴言の第5章、3-5の「よその女の唇は蜜を滴らせ、その口は油よりも滑らかだ。だがやがて、苦よもぎよりも苦くなり、両刃の剣のように鋭くなる。彼女の足は死へ下って行き、一歩一歩と、陰府に達する。」という句に依存している²⁶。根拠に乏しい無謀な同定といわざるを得ない。

パノフスキーは、「これまで、時にはハルピュイアとも、あるいは時には、不適切にも「緑の服の少女」と呼ばれて来た不気味な像は、ヴァザーリが La Fraude つまり『欺瞞』と名づけたものと一致する、としながら、単純なアレゴリー像ではなく、三つの偽善的な虚偽の複合的なアレゴリー像であると指摘している²⁷。

ナショナル・ギャラリーは、この絵の制作年を、「多分1540-50年」と推定している。モフィットも指摘しているように、「ルネッサンスの象徴主義の標準的カノン」は、いまだ確立されていない²⁸ 時期である。画家が最も広く参照することになるイコノグラフィーの手引き、ナターレ・コンティの *Mythologiae* が、1551年、ヴィンチェンツォ・カルターリの *Le Imagini degli Dei* が²⁹、1556年、チェザーレ・リーパの *Iconologia* が³⁰、1593年の出版であり、この絵はそれ

²³ Charles Hope, Bronzino's Allegory in the National Gallery, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 45, 1982, p. 239.

²⁴ 同上、Healy, p.9.

²⁵ A.A.Bromham: "A Plague Will Come:" *Art, Rape and Venereal Disease in Women Beware Women*, p.157 (http://people.brunel.ac.uk/~acsrrrm/entertext/issue_3_1.htm)

²⁶ 同上、Bromham, p. 147

²⁷ Panofsky, *Iconology*, p.89、邦訳、上巻、pp.177-178

²⁸ 同上、Moffitt, p. 278.

らに僅かに先立っている。

パノフスキーのこの像のハイブリッド性の指摘は、苦心の産物ということが出来る。

かれは、図像学者たちの中心人物であるリーパに依拠して、『陰謀 (Inganno)』、『偽善 (Hippocrisia)』、『欺瞞 (Fraude)』を挙げて、『偽善』は狼のような足を持っていて、それを半ば衣服に隠している。『陰謀』は美しい仮面の下に醜い顔を隠し、水と火とを「交互に」提供する女として表わすことができ、そして『欺瞞』は若い女と老女の二つの頭を持ち、右手に二つの心臓、左手に一つの仮面を持ち、人間の足の代わりにグリフォンの爪、さらに竜の尾をつけている²⁹と記述している。確かに、『偽善』は狼の脚を持つ女であり、『欺瞞』も女である。

しかしリーパの『陰謀』は、女である筈は無い。というのは、ストラーテンに依れば、「リーパは、伝統的な描写による人物像あるいは神人同形観的人物像 (anthropomorphic figure) に基づく擬人像を構成するのに、常に単一の方法に依拠」しており、「擬人化すべきイタリヤ語の語尾が女性形であれば女性の人物像を使い、男性形の語には男性」³⁰の寓意像を選択していたからである。陰謀は、Inganno であり、これら三体の像の中で唯一、男性名詞である。リーパの『陰謀』は、山羊の皮を纏うか、あるいは胴体が獣で表される男であり、下半身は2匹の蛇であり、片手に、釣り針、別の手に、魚をだまして捕らえるための大漁の網と蛇の頭が見え隠れする花束とを持っている。彼に従う豹は両足の間で頭を隠している。(図5参照) パノフスキーは、何を根拠にして『陰謀』を「美しい仮面の下に醜い顔を隠し、水と火とを「交互に」提供する女」としたのであろうか。それを推測させる図版がある。(図6参照) これは、1758-1760年に刊行された『イコノロギア』の翻訳、アウグスブルグ版に付された、ヨーハン・ゲオルグ・ヘルテルの銅版画である。Falsitas と名付けられたこの女性は、Inganno と似た属性を与えられている。彼女の左側には、両足の間顔を埋める豹が付き従い、前には隠れた蛇が潜む花壇が置かれている。左手に持つのは、釣り針ではなく釣り竿であり、大漁の網も持っている。「水と火とを交互に提供して」は無いが、花壇の横には水と火の入った二つの大瓶が置かれている。彼女は、右手に持った仮面で今まさに醜い顔を覆い隠そうとしている。パノフスキーはもっと別の典拠に依拠したのかもしれないが、翻訳によって男性名詞が女性名詞に変更され、それに基づいて挿絵を描くという事はあり得

²⁹ Panofsky, *Iconology*, p.89, 邦訳、上巻、p.178

³⁰ 同上、ストラーテン、p. 53

ることである。しかし Inganno のイタリア語の響きに逆らって、ブロンズイーノが、混成像を女性で描くということは考えられないことであろう。パノフスキーの選択は、千慮の一失と言うべきであろうか。

図 5) リーパの『陰謀』 Inganno



図 6) Falsitas



この混成像は、パノフスキーのような三つのアレゴリー像の混成というのではなく、文字通りの混成的被造物としても解釈されて来た。グレアム・スミスは、これを上半身が女体で下半身が蛇の怪物「ラミアー」と同定し³¹、モフィットは、それを隠された「スフィンクス」と同定した³²。フィレンツェ大学の化学の教授、ウーゴ・バルディは、自身のウェブ・サイト上で、当時のエトルスク芸術の再発見を根拠に、頭はライオン、胴は山羊、尾は蛇で火を吐く怪物「エトルスクのキマイラ」と同定する説を発表している³³。

図7) ラミアーとハルピュイア (カルターリ p.294の図版³⁴)



³¹ Graham Smith, *Jealousy, Pain, and Pleasure in Agnolo Bronzino's Allegory of Venus and Cupid. Pantheon* 39, 1981, p.253

³² 同上、Moffitt, pp. 280ff. モフィットは、Moffitt, *An exemplary humanist hybrid: Vasari's "Fraude" with reference to Bronzino's "Sphinx."* (Giorgio Vasari and Agnolo di Cosimo a.k.a. Bronzino)

(<http://www.thefreelibrary.com/An+exemplary+humanist+hybrid:+Vasari's+%22Fraude%22+with+reference+to+...-a018557516> に掲載)で自身の説を詳細に補完。

³³ Ugo Bardi, *BRONZINO'S CHIMAERA Etruscan influences on mannerist art*, 2001 (<http://www3.unifi.it/surfchem/solid/bardi/chimera/bronzino/index.html>)

³⁴ Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, 1556, 復刻版、1976, p.294

図8) スフィンクスとキマイラ (コンティ p.496, p.525³⁵)



これらの経緯を顧みるとき、われわれはゴンブリッチの嘆きを思い起こさざるを得ない。かれは、「夜と眠りに関係する神話的な人物像を伴う寝室のためのプログラム」とヴァザーリが報告している「パラッツォ・カブラローラのタデオ・ツッカロによる装飾のためにアンニーバレ・カーロが作成したプログラム」を検討し、描かれた絵画からカーロのプログラムを再構成することは不可能であることを検証している。その寝室の天井は、孤独を表象するものどもで埋め尽くすことが目論まれていた。例えば、もっとも孤独を愛するあまり、一つの森には二羽と住むことの無いとされる『エリタコス (un eritaco)』について、カーロは「わたしはその鳥がどのような姿をしているのか見いだせませんでした。わたしは画家がそれを自分の判断で描くに任せましょう。」³⁶と書いている。そのようにして描かれた鳥を、孤独を好むエリタコスとどのようにしてわれわれは同定できるであろうか。また、「その名自体が孤独 (solitudo) を意味する孤独な雀 (un passero solitario)」や「孤独を愛するため必ずいつも一匹でいると記されている野兎 (una lepre)」に関しても、直ちに孤独と結びつけることは困難である。ただゴンブリッチは、白い衣裳をまとった女性で、頭上

³⁵ Natale Conti, *Mythologiae*, 復刻版、1979, p.496のキマイラの項目と、p.525のスフィンクスの項目に両者が描かれている同一の図版が掲載されている。

³⁶ E.H.Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon, 1972, p.025. 邦訳、p.064。この『イコノロジーの目的と限界』の章には独訳もある。E.H.Gombrich, Ziel und Grenzen der Ikonologie, in *Ikonographie und Ikonologie*, S.433 (Peter Gerlach による独訳だが、ゴンブリッチ自身も検閲している。)

に雀をとまらせ、右脇に野兎を抱え、左手に書物を持っているリーパの『孤独像』を紹介し、カーロの用いた象徴に典拠を与えている。リーパは「われはただ屋根に独り居る雀のごとくになれり (*factus sum sicut passer solitarius in tecto.*)」という「詩篇」第102篇7節を引用して雀と孤独を結びつけているのである。しかしこのような象徴の不可逆性にも触れている。ゴンブリッチは、「リーパは、彼が属性として用いる象徴は、描かれた比喩であり、比喩は不可逆的であることを明言している」³⁷と言う。「孤独」を詩編を根拠にして「雀」としてイメージ化することは可能だが、「雀」のイメージから「孤独」という意味を常に引き出せるわけではないし、全く別の意味でもありうるからである。イメージは言語以上に多義的である。この不可逆性、イメージ化された不可逆的比喩 (Metaphor irreversible) の問題は、イコノロジー研究の本来の困難性を指し示すものである。

その最も困難な、混成像に立ち戻ろう。ヴァザーリの報告が、屢々不正確なものであることはよく知られている。しかしこの奇妙な混成像が、ラミアークやスフィンクスやキマイラに由来するか否かは別にして、ヴァザーリの指摘する『欺瞞 (la Fraude)』のイメージによる寓意像であることは誰も否定していない。われわれはこの混成像のイメージの細部とリーパの『欺瞞 (la Fraude)』(図9)とをまず比較することにしてしよう。

図9) リーパの『欺瞞』³⁸



³⁷ 同上 Gombrich, p. 13、邦訳 p.042、独訳 S.406

³⁸ http://www.humi.keio.ac.jp/~matsuda/ripa/catalogue/ripa_illus_html/043k0067w.html

リーパに依れば、「欺瞞」は先ず、1) 老若二つの顔を持つ女である。2) そして足は、鷲の爪のようであり、蠍の様な尾を持ち、3) 右手には二つの心臓、左手には一つの仮面を持っている。パノフスキーは、「グリフィンの爪と竜の尾」と言っているが、大差はない。

ブロンツィーノの小さな『欺瞞』の像(図10)についてのパノフスキーの記述は、

- 1) 「あきらかに対照的な二つの仮面の持主³⁹⁾」であるが、
- 2) 「しかし、彼女の服は、鱗を持つ魚のような身体とライオンか豹の爪と、竜か蛇の尾を完全に隠しおおせてはいない。」
- 3) 「彼女は一方の手で蜜蜂の巣を差し出しているが、もう一方の手には毒のある小動物を隠している。⁴⁰⁾」そしてさらに、
- 4) 「彼女の右腕に付いている手、つまり蜜蜂の巣を持っている手は、実際は左手であり、左腕に付いている手は実際には右手であって、それゆえこの像は、一見その「善い」手と見えながら、実際には「悪い」手で甘いものを差し出し、一見「悪い」手と見えながら、実際は「善い」手に毒を隠しているのである。⁴¹⁾」というものである。



図10) 少女の全身像

³⁹⁾ Panofsky, *Iconology*, p.89、邦訳、p.178

⁴⁰⁾ Panofsky, *Iconology*, pp.89-90、邦訳、p.178

⁴¹⁾ Panofsky, *Iconology*, p.90、邦訳、p.p.178-179

両者に直ちに共通するアトリビュートは、鷲あるいはグリフィンの爪と竜あるいは蠍の尾である（図11）。リーパの像が左手に持つ一つの仮面と何らかの関連を予測させるのは、少女の足下の二つの仮面であり、パノフスキーもそれらが少女の属性であると認めている。この二つの仮面は、リーパの「老若二つの顔を持つ女」という表現とも関連しているように見える。ただ右の老人の仮面は男のように見える（図12）。

図11) 脚部と尾



図12) 二つの仮面



リーパの欺瞞像の右手の二つの心臓は、少女の属性には存在していない。しかしこの二つの心臓が、二心を象徴するものであれば、少女の手にする、蜜蜂の巣と毒蛇は、二つの心臓の具体的イメージ化と解することも可能であろう。それは人を一方で甘美な蜜で誘惑しつつ、他方で悪意のこもった毒牙で刺そうと企んでいる。リーパは、「二つの仮面は、良いことのように見せ掛ける欺瞞や偽善を表しており、二つの心臓、二つの外観、仮面は、欺瞞が在るがままのものではない別の仕方で見せるということの意味している。」⁴²と解説し

⁴² <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/fraud.jpg>

ている。

パノフスキーの記述の4)の部分については、リーパには全く欠落している。パノフスキーは、右手と左手のこのような巧みな取り替えを、「最も巧妙な倒錯した二重性の象徴」を提示しようとする画家の企みと見て、賞賛している。かれは、「善い」と見えながら、実際には「悪い」手で甘いものを差し出し、一見「悪い」手と見えながら、実際は「善い」手に毒を隠している、と解説し、「右手」と「左手」の象徴的意味について、その典拠も注記している⁴³。

しかし、左手に甘いものを差し出し、右手に毒を隠すという例はいくつも存在している。例えば、リーパの『不正な審判者による判決 (decreto di giudice ingiusto)』(図13)⁴⁴では、不正な審判者は、左手に甘いものが入った盛り皿を持ち、右手に処刑に用いた斧をかがけている。『中傷 (Detrazione)』⁴⁵の寓意像では、リーパは「彼女は右手に今まさに刺そうとしているかのように短剣を握っている」と解説している。そもそも既に見たリーパの『陰謀』像においても、左手には獲物を欺く為の大漁の網を、獲物を捕らえる為の釣り針は右手に隠していた。『道化 (buffoneria)』(図14)⁴⁶も、左手に仮面(人を欺く甘いもの)を持ち、右手に弓矢を持っている。道化もまた真の姿を隠し、自らを別様に見せる存在者である。

図13)
不正な判決



⁴³ Panofsky, *Iconology*, p.90, note 78、邦訳、p.292注190

⁴⁴ http://www.humi.keio.ac.jp/~matsuda/ripa/catalogue/ripa_illus_html/043k0243w.html

⁴⁵ <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/detractio.jpg>

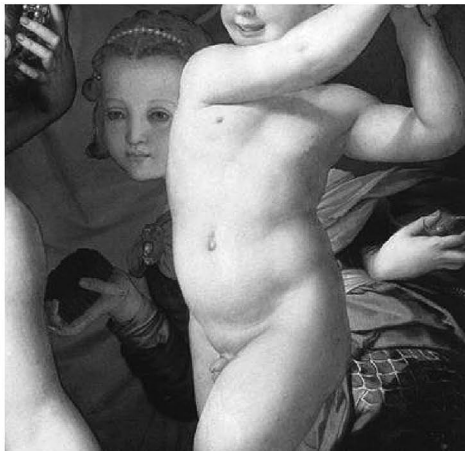
⁴⁶ http://www.humi.keio.ac.jp/~matsuda/ripa/catalogue/ripa_illus_html/043k0202w.html

図14) 道化



以上のように見るとき、これらの混乱に決着を与えうる唯一の道が存在していることに思い至るであろう。それは、彼女の左手は左手であり、右手は右手であるということである。決して左右は取り違えられたり、無理矢理ねじ曲げられたりしているわけではない、と。しかしそのような見方を、われわれの素直な視覚は許さないであろう。なぜならかわいらしい少女の顔が真っ直ぐにわれわれに向き合っているからである。(図15)

図15) 『欺瞞』像の上半身



左手を左手と、右手を右手と見る為には、一種の想像力が必要となる。われわれがもし今見ている『欺瞞』像が、後ろ姿であると「推理」する時に事態は一変するのではなからうか。彼女の下半身は、後ろ向きに描かれている（図16）。従来、前を向く上半身と後ろ向きのお半身というこの捻れは、コントラポスト像として理解されて来た。しかし彼女は、体を捻って後ろを振り返っているというのではない。こちらを向いている少女の顔は、リーパの『欺瞞』の後ろの顔であり、もう一つの老女の顔、あるいは彼女の足下の右の仮面の示唆に従えば、老人の顔は、画面には描かれずに隠されている、と推定するということがある。そのように考えてみれば、もちろんブロンズイーノが、後発のリーパの図像に従うことは不可能であるが、リーパの図像に結実した『欺瞞』像の伝統にかなり忠実にしたがっていた、ということにもなる。

図16) 『欺瞞』像のお半身



しかし、描かれなかったイメージは、イコノグラフィーやイコノロジー研究の対象にはならない。イコノロジーは、あくまでもイメージの「隠された意味 (Hidden Meaning)」ないしは時の経過によって失われたイメージの本来持っていた意味とそのイメージとの「失われた環 (missing link)」の探索であり、「隠されたイメージ (Hidden Image)」の探索ではないからである。

3) イコノジストではないパノフスキー

「何が描かれているのか」ではなく、「どのように描かれているのか」という問題にのみ専心するかに見える若き日のパノフスキーの小著『システイーナ礼拝堂天井画』⁴⁷の記述をここで少し詳細に辿ることにしたい。

ルネッサンスの天井蒼穹の絵画的装飾を遠近法によって構築的に構想しようとする画家は、二重の選択の決断を迫られることになる、とパノフスキーは、その小著で指摘している⁴⁸。

二重の選択肢とは、一つは、「視る者」と「視られるもの」との関係性に関わる決断であり、画家は、絵画の遠近法的構成を視る者の実際の (reale) 立脚地点を考慮して、それに従って構想するか、あるいは逆に視る者に、絵画の遠近法的構成の理想の (ideell) 地点に立つことを強要するかの選択である。

今ひとつは、壁面の持つ現実的なマスを肯定して、「所与の建築の解釈者 (Ausdeuter der gegebenen Architektur)」になるか、あるいはそれを否定して、「所与の建築の支配者 (Herrscher über die gegebene Architektur)」になるかの選択である。

パノフスキーの指摘する、第一の選択肢においては、その当時実際的には後者の解決しか方法はなかった。前者を選択する為には、「下から上への (di sotto in sù) 遠近法」を必要とするが、それはまだ幼稚な段階にあったからである。第二の選択肢は、後にサンドシュトレームが、かれの『非現実性の位階』⁴⁹の中で立てた二つの区別、「閉じられた壁の原理」と「開かれた壁の原理」の先駆的指摘である。しかし天井蒼穹の全体を下から上への遠近法によって統一し、閉じられた壁を十全に開き、所与の建築を支配し、天井に幻想的空間が現出する為には、バロックのクアドラトゥーリストのような数学や光学の専門家の登場を俟たねばならなかった。遠近法自体が十分に発達していなかった当時としては、この二重の決断は画家にとってかなり苦しい選択であったであろう。

またこの二重の選択肢は、それぞれ別々に解決されうるものではなく、「一方の問題の否定的な解決は他方の肯定的な解決を前提」するものであり、「視

⁴⁷ E. Panofsky, *Die sixtinische Decke*, Leipzig, 1921 (拙論、「ヨナの幻視——ミケランジェロのシステイーナ礼拝堂天井画の構造について——3」、『文学会志』39, 1988でこの小著に少し触れたが³、紙数の関係で十分な紹介を果たしていない。)

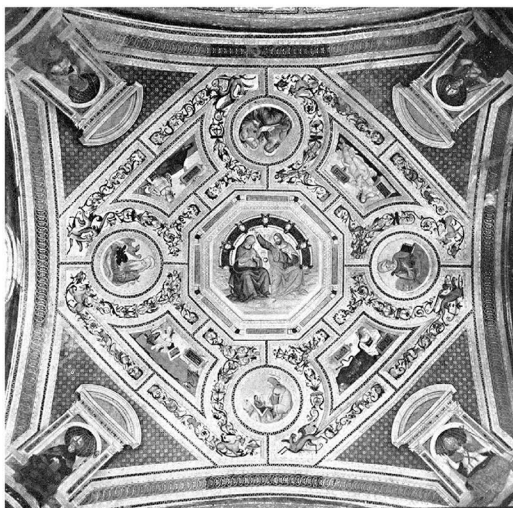
⁴⁸ Panofsky, *Decke*, S.3

⁴⁹ Sven Sandström, *Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala, 1963

る者の側に立つ天井の否定は、主観的な主体の立脚点を顧慮してのみ惹き起こされうのような幻想期待 (Illusionsbereitschaft) を前提としているのに対して、逆にこれを客観的な所与として肯定することはこのような配慮を必然的に締め出す」ものだからである⁵⁰。

ミケランジェロがこの決断を迫られていたとき、「ピントリッキオとメロツォの絵画がこれら二つの方法の代表例として彼の眼前に在った。しかし決定的に彫刻的な感性を持つ藝術家である彼にとっては選択は最初から決まっていた。明らかにアパルタメント・ボルジアやサンタ・マリア・デル・ポポロ教会の内陣 (図17) におけるピントリッキオの仕事に依拠しながら、本来の天井格間は当時の他の天井がそうであったように、粹取りと装飾で満たされる筈であった。」⁵¹と、パノフスキーは言う。

図17) ピントリッキオのサンタ・マリア・デル・ポポロ教会の内陣の天井画⁵²



後者の「空間を上へと拡げ、あるいは天井を突き破ろうとする」ような絵画的・幻想的体系ではなく、前者の装飾的・構築的体系の選択である。これは当時の画家の現実的解決である。パノフスキーがここで念頭に置いている後者のメロツォ・ダ・フォッリの作品は、ロレトのバジリカ・デッラ・サンタ・カー

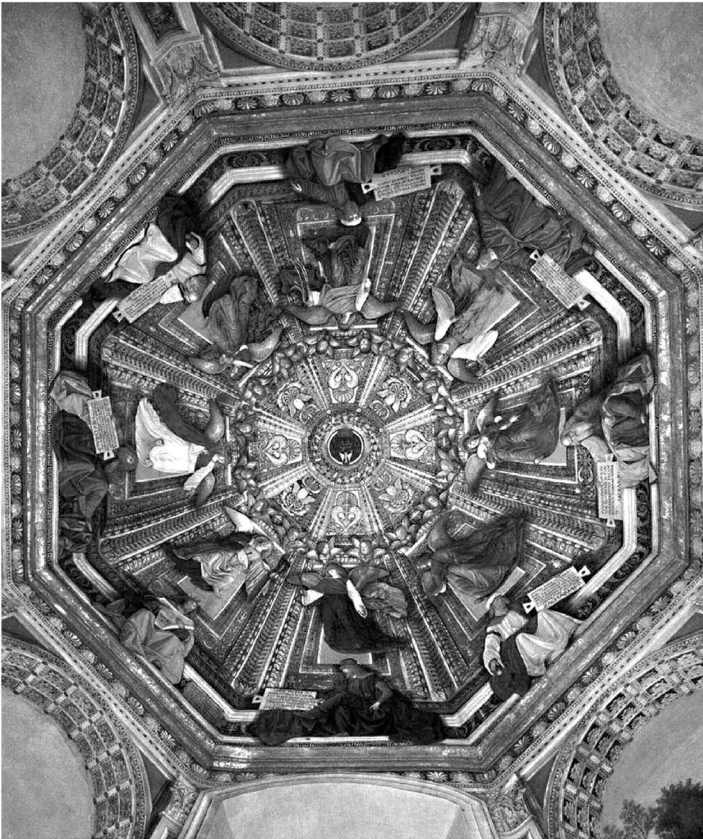
⁵⁰ Panofsky, *Decke*, S.3

⁵¹ Panofsky, *Decke*, S.4

⁵² Sandström, p.247, fig.72

サの天井画（図18）であろう。サンドシュトレームは、この天井の虚構の建築構造を、図19のように図解している⁵³。そこでは天井の壁面は、依然として閉じられており、窓が外の世界と通じているのみであるが、天使は中空を軽やかにではないけれども浮遊しており、虚構の建築構造の上に座す人物も描かれている。サンドシュトレームは、メロツォの虚構の建築構造と、そこに住まうかのように座す人物たちという実験的着想が、ミケランジェロのシステーナ礼拝堂天井画の最終的なコンセプトに重要な影響を与えたと指摘している⁵⁷。

図18) メロツォ・ダ・フォッリのロレトのバジリカ・デッラ・サンタ・カーサの天井画⁵⁵



⁵³ Sandström, p.131の図。

⁵⁴ Sandström, p.130。

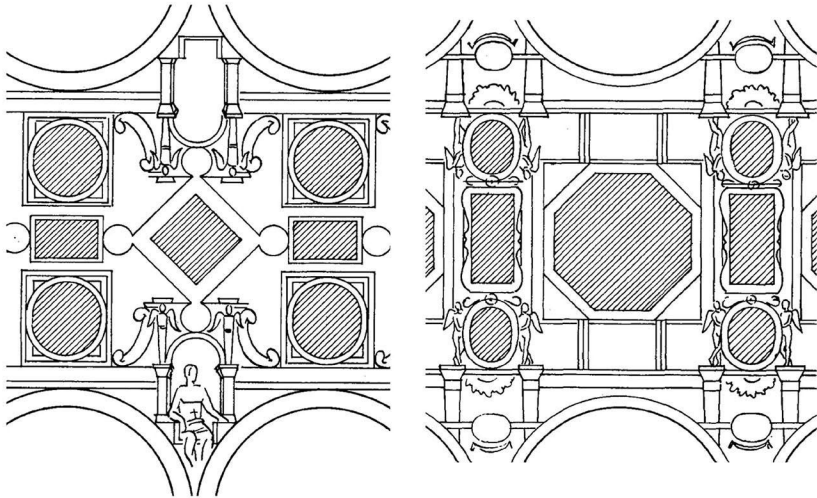
⁵⁵ Sandström, p.244, fig.65。

図19) サンドシュトレーム
による虚構の建築構造の図解



ミケランジェロの最初の構想は、かれの二枚の素描から伺い知ることが出来る。パノフスキーは、H.ケーニヒによる素描の図解を掲載しているが、ここではより鮮明なサンドシュトレームによる図解を参照することになろう（図20）。

図20) 最初の構想（左）と二番目の構想（右）の再構成図



ピントリッキオの天井画と最初の構想は、最も重要な点で異なっている。前者の場合、人物は伝統的な壁龕の中に収納されている。それに対し、最初の構想において、既に人物は、建築構造の一部としての玉座に座している。これはメロツォの描く建築空間の内部に住まう人物に近いと言えよう。

パノフスキーも「しかし最も初期の設計案の内部にもすでに、伝統的な把握と後に次第に支配的になっていく新しい傾向、すなわち全天井平面を統一化しようとする傾向との対置が試みられている。たしかに中央部分は依然として本質的にはそれだけで独立して処理されているし、それどころか斜めに立て掛けられた正方形や横向けの長方形によって装飾されている。しかし逆三角小間の垂直構成はすでに中央部分への侵食を試みている。すなわち両翼に付け柱を持つ壁龕は（両者を）分割している蛇腹を貫いて上へと伸びているし又、翼を持った『境界』——十二使徒像と天井格間の幾何学的形式世界の間を媒介するのにまさに相応しく半ば生きたもののごとくに描かれている——はこの連関を固定させようとしている。」⁵⁶と、第一のデッサンに既に内在する折衷性の存在を指摘している。「全天井平面を統一化しようとする傾向」こそ、幻想天井画への志向である。

しかし「翼を持った『境界』が半ば生きたもののごとくに描かれている」というのは言い過ぎであり、この段階ではそれらは伝統的な柱像装飾の域を出てはいない（図21）。それらは柱に彫刻された有翼の天使の鏡面映像であり、賦彩されるとすれば大理石の灰色が用いられた筈の偽似建築要素に過ぎず、死んでいる。二番目の構想において、初めて「半ば生きたもののごとく」に変化する（図22）。かれらはもはや柱像ではなく、メダリオンを支える天使たちである。ただ鏡面映像に留まるが故に、装飾性を払拭できず、「半ば」生きているに過ぎない。

図21) 最初の『イニュード』の前・形象

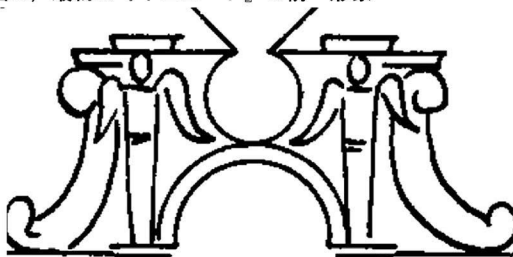


図20の左図の玉座上の部分の詳細図。二体の有翼の天使の柱像（完全な装飾的鏡映像）が生気あふれるイニューディの出发点であった。

⁵⁶ Panofsky, *Decke*, S. 4

図22) 二番目の『イニュード』の前・形象

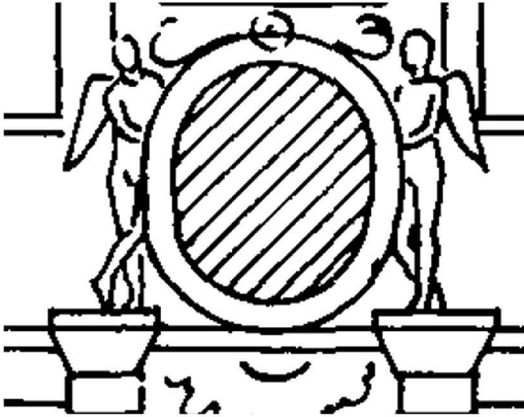


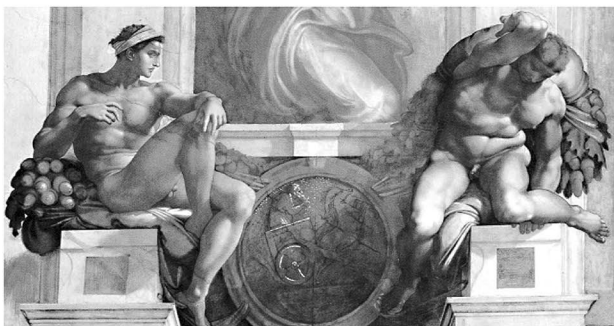
図20の右図のメダリ
オンの部分の詳細図。
二体の有翼の天使は、
もはや柱像ではない。
メダルを支える役割
を担っている。依然
として鏡映像である
が微妙に異なる動き
も見られる。

最終的には最も生氣あふれる像の一群に属すイニューディのプレ・フィグウ
ラツィオーネ（前・形象）が単なる装飾的な要素に過ぎなかったという事実は
重要である。なぜなら構想の当初においてそれらには何等のイコノジカルな
意味賦与も為されていなかったことを証示するものだからである。『ミケラン
ジェロの構想の戯れ』（とでも名指しうようなディセーニョの遊び）が、む
しろこのようなプログラムの上では余り意味の無い、聖職者たちが見過して
しまうような部分に始まることに注目すべきであろう。（というよりもそのよ
うな部分であればこそ許されたと言うべきであろうか）。有翼の天使の無機
的な石塊は構想の進展に連れて無翼の生きた若者へと変化していく。実現した天
井装飾の最初の段階ではかれらは依然として初期デッサンの装飾性の名残りを
留め、二人一組の鏡映像として歴史画の小画面を圍繞している（図23）。しか
し描き進むに連れて、かれらは次第に競い合うかのように自由な姿態を楽しむ
ようになり、装飾的な段階を脱却して、画面を圍繞する四人は夫々の自己を主
張し始める（図24）。それは抑圧されたミケランジェロの内なる構想力のもは
や何者も抑止しえない奔放な噴出であり、死せる無機物に命を与える藝術家の
反逆的な戯れである。構想の戯れはプログラムに新たな意味を賦与するに至る
かに見える程である。しかしかれらの裏返しの相対者であるスパンドレル上に
横臥する反逆天使たちが、肉色に賦彩されているとはいえ、依然として鏡面映
像として装飾的な要素を残存させられている限り、ミケランジェロの戯れもそ
の制約をイコノジカルな意味の上で超えることは許されない。「全天井平面
を統一化しようとする傾向」は次のデッサンではさらに押し進められる。

図23) 最初の裸体像 (ignudi)



図24) 最後の裸体像 (ignudi)



最初に描かれた『ノアの泥酔』図の裸体の若者は、まだ鏡映像の要素を残している。最後の『光と闇の分離』図の裸体の若者は、競い合うかのように自由な姿態を示している。図21から図24への変遷は、ミケランジェロの「構想の戯れ」を跡付けている。

両者の変遷を比較した後、パノフスキーは、「ミケランジェロは古い問題に新しい解決を見出したのである。その描かれた建築は構造的にもリズムの点でも立てられた建築との関係を断つことで、それはもはや所与の天井にすでに内在していた作用反作用を描き出すのではなく、所与の天井の作用反作用に何か新しいものとして付け加えられた作用反作用を創造する。しかし他方で描かれた建築が現実の円天井をブロックとベルトと蛇腹だけで支えることによって、描かれた建築は現実の円天井を、より高みへのあるいは全き自由なる眺望のために否定するというのではなく、幾重にも等級付けられたレリーフ層として強化している。そしてこの層は絵画的空間の拡大という意味において、というよりも彫刻的空間の制約の意味において作用する。」⁵⁷と帰結する。天井構造の見事な分析である。

更に、パノフスキーは、「しかし建築的骨組みが直角的で無装飾なものにな

⁵⁷ Panofsky, *Decke*, S. 5-6

ればなる程、形象像装飾は益々豊潤で生気の溢れるものとなる。ミケランジェロの場合、形象像装飾は人間の形象像からのみ構成されている」と述べた上で、バロックの硬直した『クアドラトゥーラ』の体系と対比して、それは「遙かに大きな生の充実にまで展開されるような、様々な基準の、様々な現実性の程度にある人間たちから成る装飾」であると賞賛している。また論理的には、「描かれた人間を描かれた建築の中に組み込む仕方」には二通りあり、一つは人物を「虚構の生きた存在として、建築の住人」のように提示する仕方であり、もう一つは、「虚構の芸術作品として、建築の構成要素」ですらあるものとして示す仕方であるが、ミケランジェロは合理的思考に煩わされずに、それより「遙かに多くの階梯（スカラ）を自から創出した。」と指摘している⁵⁸。

パノフスキーは、先ず以下の三つのスカラを指摘する。

- (一) 天井の歴史画の中の人間＝外見上、絵画的表現の対象として
- (二) 子供の柱像＝外見上、石に彫られた彫刻として
- (三) 巨大な巫覡像＝外見上、命を持って実存する人格として

更に、「切り込みアーチの斜面の上に横たわるブロンズの裸体像は『描かれた』人物像と『彫られた』人物像の間に位置している。これらについては絵画なのか浮彫なのか彫刻なのかほとんど断定はできない。名札を掲げる『スピリテリ』は座像と幼児柱像の間に位置する。それらは自然の肉色にもかかわらず、巫覡像の現実的価値に至っていない。柱の頭飾の上に座す『奴隷』（パノフスキーはヴェルフリンに従ってイニューディをこのように名指している）ですら・・・（中略）・・・座像の実在性には些か劣っている。巫覡像と『スピリテリ』との間に位置づけることもできよう。」⁵⁹と、中間的で灰色の存在にも言及している。小論で十分に委曲を尽くしたものとは言えず、中途半端な論及にも見えるが、天井画の構造分析の先駆として、もっと重視されてしかるべき言及である。ここにはイコノロジーは一切存在していないのである。

この分析を受けて、サンドシュトレームは、「ある一点についてだけこの分析の修正が必要である。すなわち横たわるブロンズ色の裸体像は他の彫像と同一の同質的な空間関係を有している。かれらは絵画として理解されることはできない。むしろ彫刻として——あるいは人物でありうる——ものとして見られるべきであり、両者は共通の空間の中に存在している。」⁶⁰と指摘している。

⁵⁸ Panofsky, *Decke*, S. 6

⁵⁹ Panofsky, *Decke*, S. 6-7

⁶⁰ Sandström, p. 183

既述のように、ストックホルムのサンドシュトレームは『非現実性の位階』の中で「閉じられた壁の原理」と「開かれた壁の原理」の区別を立てた。両者の異なりは次のように説明されている。「閉じられた壁の原理」を用いる絵画は（中立的な装飾によってであれ、あるいは現実の壁を偽の壁と置き換える虚構の構造によってであれ）壁を尊重する。「開かれた壁の原理」を用いる絵画は（外の景観を示すことによってであれ、虚構の構造の絵画的空間を構成する遠近法を用いることによってであれ）壁を破壊する。

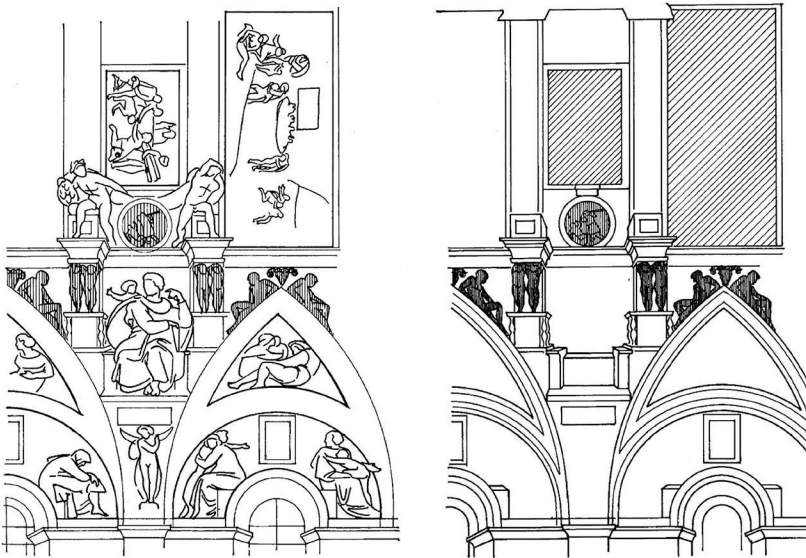
壁の尊重と破壊というディアフォラに基づくこの二つの原理がパノフスキーに直接的に由来するものであることは言うまでもなからう。パノフスキーの言う「所与の建築の解釈者」は専ら「閉じられた壁の原理」に従い、「所与の建築の支配者」たらんと欲する画家は「開かれた壁の原理」を用いて壁を破壊する者となる。サンドシュトレームはしかしパノフスキーやヴェルフリンが「現実性の位階」と呼んだものを「非現実性の位階」と呼ぶことによって問題の視点を転換させている。

ヴェルフリンやその徹底的批判者であったパノフスキーの遣り残した仕事は、ストックホルムの二人の学者に受け継がれた。サンドシュトレームは、クワットロチェントの壁画から、システーナ天井画までの、チェーストレームは、システーナ天井画からバロック天井までの詳細な構造分析を行った。チェーストレームは、「絵画の幻想効果が異種である時、絵の異なる構成要素は異なる幻想の程度を持つことになる。絵画の内なる異なる現実性の位階とわれわれが呼ぶものである。ヴェルフリンとパノフスキーによって導入されたこの概念はスヴン・サンドシュトレームによって、かれの『非現実性の位階』の中でさらに差別化が押し進められた。サンドシュトレームはオブジェないしマテリアとしての構成部分の幻想を意味する客観的な現実性の程度（objective degree of reality）と、出来事としての描かれた場面の幻想を意味する絵画的な現実性の程度（pictorial degree of reality）と、内容の信憑性を意味するモチーフの現実性の程度（the motif's degree of reality）（例えば幻視 vision はモチーフの点で日常的な場面より現実性の程度が低い）の間に区別を立てる。人物像の場面は擬似浮彫りとして造られることによって高い客観的な現実性の程度を獲得するが、そのために同じモチーフの多色画よりも絵画的な現実性の程度は低いということになる。もちろん絵画的要素を欠いた建築的な要素や装飾等々に關しては客観的な現実性の程度だけが關係してくることになる。」⁶¹ とサンドシュ

⁶¹ Ingrid Sjöström, *Quadratura: studies in Italian ceiling painting*, Stockholm, 1978, p. 12

トレームの考察を要約して紹介している。詳論はここではできないが、サンドシュトレームの二つの視点からの図解を紹介しておく。図25の左は、人物像の視点から⁶²、右は、客観的な視点から見た⁶³システィーナ礼拝堂の構造図解である。いずれも歴史画の部分が直立して描かれているが、それは便宜的なものではない。かれは礼拝堂の虚構の建築構造⁶⁴を、図26のように想定しているからである。それは、全く異なる原理に立つものとしつつも、この虚構の建築構造とコンスタンティヌスの凱旋門との諸要素の共通性にかれが着目しているからである⁶⁵。両者の共通性についての指摘には、示唆的な点も多いが、歴史画は天井蒼穹に描かれているという視覚的事実を覆すに足る論拠はないのだろうか。

図25) サンドシュトレームによる二つの視点からの図解



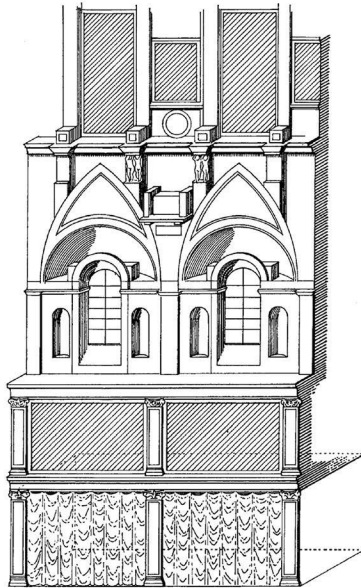
⁶² Sandström, p. 183の図解

⁶³ Sandström, p. 185の図解

⁶⁴ Sandström, p. 181の図解

⁶⁵ Sandström, pp. 178-179

図26) サンドシュトレームによる虚構の建築構造の図解



このようなストックホルム学派の研究方位はイコノロジー的方法とは異なるが、構造の分析という点で、「アイコンそのものの内在的解釈」に連なる方位と見なしうるものであろう。しかしそれは、単純な構造分析に留まらない視点からなされた構造分析であることがより重要である。「見る者」と「視られるもの」との関係性への眼差しがここでは問われているからである。イコノロジストとして著わした『イコノロジー研究』においても、パノフスキーはその視点を失ってはいない。第六章「新プラトン主義運動とミケランジェロ」におけるルネッサンス、マニエリスム、バロックの三時代の分析は、その見事な例である⁶⁶。

パノフスキーは、この小著において天井に展開された様々な絵画的要素の描かれた内容についても発言している。

歴史画については、最初に描かれたノアの物語から場面を経るごとに「マッスと運動エネルギー」は恒常的に増大し、「七番目の画像で、鋭い短縮法の芸術手法が、八番目では、遠近法的な大きな格差付けの芸術手法が登場する。九番目では、ついに交差と対角線の構図が協働する。神の姿形のマッスと運動を

⁶⁶ Panofsky, *Iconology*, pp. 174-178 邦訳、下巻、pp.76-85

人間的なものを超えて登高させるために。かれの創世記の物語絵は、創造の行為を象徴的身振り（ゲストゥス）としてでもなく、……身体的振る舞いとしてでもなく眼前に提示するという仕方によって、独自のものとなっている。……ミケランジェロにとって、世界の創造は、神の振る舞い、最後の場面の自己運動の、随伴現象以上の何ものでもない。』⁶⁷と指摘している。「世界の創造」というこの絵画の意味内容は、藝術家の造形意思にとっては、単に二次的な関心事に過ぎないと言うのである。

更に、キリストの先祖たちが描かれるルネットとスパンドレルの部分について、「テントを想起させる三角形のスパンドレルは、聖なる民族の遊牧民の生活の描写で埋められており、大きな名札で二つの対称的な部分に分けられたルネットは、その市民的、定住的生活の場面が占めている。この藝術家が、内容を一切与えず、名前のみを与えているここでは、かれのファンタジーは、最も自由に振る舞うことが出来ている。』⁶⁸とも指摘する。

それに続けて、「『キリストの系譜図』の着想から、かれは終わりなき世代の連鎖の一つに過ぎない静謐な人々を描いて、男と女、祖母と孫、両親と子供たち、といった単純な関係へと深化させている。しかしこの家族の肖像を「人間的な喜びや豊穡のオアシス」として記述するとすれば、それは間違いである。抑制なしに運動を与えることの出来ないミケランジェロは、重荷なしに休息を与えることは出来ない。夫婦は共に居るが、陰鬱に沈黙している。子供たちは両親を楽しませるところか、煩わせている。そして眠りすら優しく和やかに近付いてはこなく、突然の衰弱に襲われ、険しく凝固している。身体は、暴力的なあるいは屈折した姿勢に繋留されている。微睡みとはとても言えぬ、むしろ死に近く見える姿勢で。」という言葉でこの小著を閉じている。このような絵画の記述（エクプラーシス）は、イコノロジストのそれではない。パノフスキーは、解説なしに四枚の図版を掲載している。その内で、多分、陰鬱な夫婦とは、図27であり、突然の死のごとき微睡みとは、図28を指すのであろう。

⁶⁷ Panofsky, *Decke*, S. 7

⁶⁸ Panofsky, *Decke*, S. 9

図27) スパンドレルのウジア

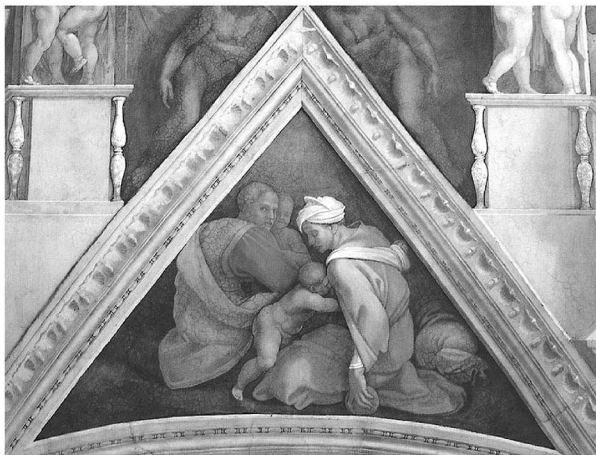
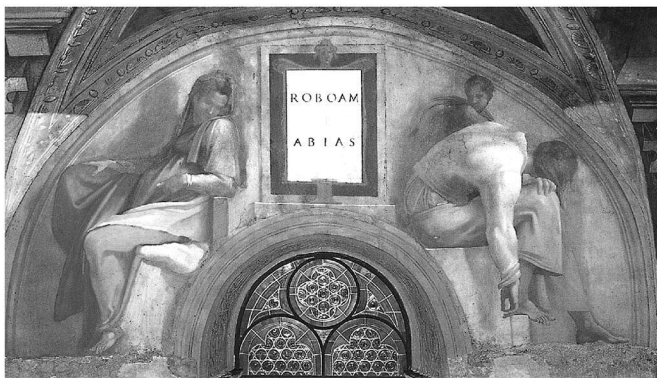


図28) ルネットのロボアムとアビアス



「何が描かれているのか」ではなく、「どのように描かれているのか」という問題にのみ専心するかに見える、ゴンブリッチの対比に従えば、イコノロジストではなく美学者の如き、若き日のパノフスキーの一端をわれわれは垣間みたといえるのではなからうか。この方位は、われわれの『イメージの解釈学』の豊饒化にとって重要な方位でもある。