

【翻

訳】

ピエロ・デッラ・フランチエスカと偶有性

カルロ・デル・ブラーヴォ
訳・註解 甲斐教行

さてピエロには、数学を通してだけでなく、外観の無限の多様性をも超越しつつ、美術により調和の観想を目指して上昇する能力が備わっていた。

そのときわれわれが想起するのは、すでにカルヴェージがピエロのものとも目される多くの思想と関連づけた、アウグスティヌスのプロティノスの教養である。^(二) われわれはそのアウグスティヌスの中に、本稿の目的上、別の思想を見出した。

——可視的物体が不快なはずはない（『音楽論』六卷二九）、なぜなら物体は類としても秩序としても善であるから（同、六卷一八）。しかし可視的物体の魅力は、物体を好ましいと感じさせる数学的特質が、知性的幾何学とは比較にならぬほど劣っていることを認識するのを妨げることはないし（『秩序について』二卷四二）、最終的に高度の観想に至るのを妨げることもない（『告白』十卷三四章五一—五三）——

——円筒形の幹、密集したさまざまな葉の茂み、ふたしかな動きで舞う塵埃、等々の「美しいさまざまな形」。大理石の白、空の青、樹に咲く花々のバラ色、多彩な緑、等々の「きれいで楽しい色」。そして「色の女王」たる光は、季節を迎え今やゆつくりと変色する一方で、浸透している色彩が深みを増し、感動させ、ときには水鏡をつくる（図1）。だがこれら事象は、その相対的な美の中に、宗教的に自由な精神を巻き込むことはない。逆にそうした精神こそが、これらの美を「賛美歌に」、神を讃える賛歌に盛り込ませる、なぜなら神こそが万物の創造主であるからだ。

私が先ほど参照したのと同じ『告白』の一節（十卷三四章五一—五三）には、自由な精神が主に捧げる賛美歌の思想が、今や美術と関

連づけられて再登場する。美術作品は多様で無数にあるが、それらを外面的に見ない者は、「私たちの魂を経て美術家の手に伝えられる美しいものが、魂よりまさっていて、魂が（中略）夜も昼もあこがれるかの美そのものに由来する」ことを熟知している。^(三)

美術家の偉大性が形態の完全な創造にあるとする近代人の見解を顧みることなく、またピエロについて多くの者が抱く「形而上的」不動性という概念をも放棄するなら、ピエロが逆に、自然はもちろん他者の芸術からも、不完全、偶然、偶有性、はかない青春、心の動きを受容し、それぞれの時代における自身の美術の形態を束の間の日記の如く多様に表現していったように見える。それは寛大ながらも耽溺のない慈愛である。ピエロはアウグスティヌスに基づき美術が虚構であると熟知しており、自分の芸術もまた虚構であることを何度も表現してきた。なぜならモンテルキの壁画（図2）は天幕の下彩色像を、サンセポルクロの壁画（図3）は額縁に入れた絵を、アレツォ大聖堂の壁画（図4）はおそらく施釉テラコッタの彩色浮彫を表したもので、縮尺の不一致をも忠実に再現しているからである。

「こうしたことがあっても、私はあなたに賛美歌を歌う（etiam hinc dico tibi hymnum）」^(四)。最新の知見を得た、慈悲深いと同時に超然とした美術家（ピエロ）の記憶からも「このような言葉が導き出されたであろう」。

ドメニコ・ヴェネツィアーノはフィレンツェのサンテジーディオ聖堂に、オパール色、乳白色、濃青色とバラ色が愛らしくも混然となった魅惑的な光景を描いている。

発掘された大理石像を見る出会い、すなわち背面観の《ポトス》^(五)

Battisti, Piero, 1, p.134) (図5、6)、正面観と背面観から見られた裸体座像(図7、8)、『アレス』(図9)の持ち上げられた腿と腹部の皺への一瞥^⑤。

ローマ帝政末期の大理石や貨幣を好ましく見せる不完全な幾何学(『シジスモンドの肖像』(図10)の肩は、ある貨幣の短縮法で表された肩に由来する^⑥)。フィラレーテ(図11)やイザイア(『ダ・ピサ』)の、ローマにある、最新の人物像の同程度に不完全な幾何学も、一四五〇年代の諸作にとり格好の手本となった。例えば、頭部が不動の卵形で人間離れたポーズをとるイザイアのシャヴェス墓碑の『希望』^⑦(図12)は、慈悲の聖母(図13)の手本である。

そして短命な新表現と、まだ工房に残っていた諸作、作品に組み込まれる前の、本来の視点から外れた彫刻との出会い。一四六〇年代、アントニオ・ロッセッリーノのもとには、『キリスト洗礼』にびたりとはまる、すらりとした白大理石の裸体像があった。また目元がぼんやりし口先が尖った顔は、ただちに『キリスト降誕』の聖母を優雅で物思いに沈んだ姿にさせる。バルドヴィネッティのもとには、額を宝石で飾った横顔、貴石を鏤めた縁取り、縮かんだ手があり、アゴステイーノ・ディ・ドゥッチョのもとにはまだ、裾が長く装飾過多の甲冑をまとい、剣を櫛掛けにし、謎めいた眼差しをした、今日アックアペンデンテにある『大天使』(図14)があった。本作はまだ作られて間もない頃に、サンタゴステイーノ多翼祭壇画の『聖ミカエル』(図15)の手本となった。

それから七〇年代に入ると、別の最新の消息が加わる。ジョヴァンニ・ダルマタのパウルス三世墓碑のための彫刻群だ。まだ組み上げら

れておらず、全体像はよく見えないが、大柄ですすべした形態、髭を剃った丸々とした頬、力強いが震える手、片腕を頭の下に、片腕を脇腹に置いて眠る男のポーズ(図16)、これらがあんなにも澁刺と、ペルージャやウルビーノの祭壇画に大きく取り入れられ、あるいはちょうど同じポーズで眠る幼児キリスト(図17)にそのまま引用されている。

八〇年以降、ヴェネツィアにおいても、少し前に生じた新表現を聖堂内に探したり、工房で偶然目にしたことに変わりはない。パスクアーレ・マリピエロ墓碑用のピエトロ・ロンバルドの『美德』たち(図18)における、物思いに沈んだ直立ポーズ、何か漠とした眼差しの上の決然とした瞼。それらは『聖母子と天使たち』(図19)の片側だけに、アントネッロ(『ダ・メッシーナ』)の『聖セバスティアヌス』(図20)のように受容されている。片側だけに——『キリストの鞭打ち』(図21)におけるように。

かくも多くの世俗表現が拒絶されることなく、むしろその始原を自覚しつつ、高貴極まりない賛美歌に盛り込まれている。当時のベッリーニの感情もまた、明るく美しい胴体の上で甘美な頭部を横に向けた鞭打たれるキリストと、アーチの下で素朴に輝くばかりに佇むマゲダラのマリヤ(図4)のため、己のものとなっている。

「こうしたことがあっても (etiam hinc)」…私たちはこのような思考を辿ってきた若き解釈者／芸術家^{ボエリ}の姿を思い浮かべる。だが私には見当もつかない、いかにして彼の表現が過去と直近(『美術』)の上を慈悲深く彷徨い、「その魂が夜も昼もあこがれる」不変の美へと絶えず上昇していけるのかを。

Carlo Del Bravo, *Piero e le occasioni* (1991), in Idem, *Bellezza e pensiero*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp.43-45.

訳註

- (一) カルヴェージは教会としての聖母やその懐妊という主題、十字架や腕を広げたキリストの象徴性、光の処理などに、ピエロからカラヴァッジョに至る「アウグスティヌス風プラトニズム」の系譜を指摘しようとした (M. Calvesi, *Sistema degli equivalenti ed equivalenze del Sistema in Piero della Francesca*, “Storia dell’arte”, 1975, pp.83-110, in particolare p.88)。
- (二) 引用はアウグスティヌス『告白』第十卷三四章五一から。以下、同書の訳出にあたっては渡辺義雄訳 (筑摩書房) を参照。
- (三) アウグスティヌス『告白』第十卷三四章五三。
- (四) アウグスティヌス『告白』第十卷三四章五三。
- (五) バッティスティが最初に指摘した《ポトス》との関連について、デル・ブラーヴォは「ルカ・デッラ・ロッビアの人文主義」(拙訳、『五浦論叢』第九号、二〇〇二年、一二二頁)でも言及している。《ヘルメス》《アレス》とピエロとの関連づけについても、前掲「ルカ・デッラ・ロッビアの人文主義」、一三四頁、訳註四を参照(「サンセポルクロの《キリスト復活》の左から二番目の兵士と右側の兵士がリュシッポスの《ヘルメス座像》の二つの異なる視点からの引用だと気づけば、この仮説の確証が得られるだろう」。「ピエロはこの像〔訳者註——アレス〕を正

面観および後方四分の三面観から研究し、それぞれを《復活》のキリストの胸部の大部分と、アレツツォのフレスコ画での聖十字架に癒された若者の背面に用いている。))。

(六) 「ある貨幣」がローマ帝政末期のどの作品を指すのかは不詳。

(七) 原文には「信仰」とあるが、本作の向かって左で聖杯をもつ像が「信仰」である。本作は実際には《希望》を表しているため、訳稿で訂正した。

図版出典 (Photographic references)

- 1, 4, 8, 10, 13, 15, 19, 21 (A. M. Maetcke, *Introduzione ai capolavori di Piero della Francesca*, Cinisello Balsamo [Milano] 1998)
- 2, 3, 5, 6, 12, 18 (Archive of Translator)
- 7, 9 (C. Del Bravo, *L’umanesimo di Luca della Robbia*, “Paragone”, 285, 1973, pp.3-34)
- 11, 14, 16, 17 (C. Del Bravo, *Piero e le occasioni cit.*)
- 20 (L. Arpace, *Antonello da Messina. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1993)

解題

本稿は、前年に刊行された「一四〇〇年代前半」のスピン・アウト的研究と言えよう。

美術家が捉える千変万化する現象界、移ろいゆく自然界はたしかに美しいが、それを超えた不動の神の世界の美への観想を妨げるものではない、とするアウグスティヌス思想を背景に、ピエロ・デッラ・フ

ランチェスカの作中に含まれる偶有性の表現や、古代彫刻・貨幣に加え、従来指摘されてこなかったアントニオ・ロッセッリーノ、イザイア・ダ・ピサ、アゴステイーノ・ディ・ドゥッチョ、ジョヴァンニ・ダルマタ、ピエトロ・ロンバルドら同時代彫刻からの形態借用、とりわけ想定外の偶発的角度から観察された彫刻群の引用／受容を指摘する。そしてこれら偶有性を超えた、超越的次元への観想の可能性へと思いを馳せる。またピエロが美術の虚構性を自覚していたことが、自作を彩色彫刻・浮彫・絵画の再現として表現したことに現れていると指摘される。ピエロがルネサンスで最も独創的な画家であり、《慈悲の聖母》に見るような不動の秩序の体現者であるとするロンギ風の常識に抵触する大胆な提起を、弟子のデル・ブラーヴォは行つたのである。

ところでピエロ・デッラ・フランチェスカは偉大な画家であると同時にに当代一流の数学者であつた。ここで気づかされるのは、「想像力の甘美な世界」や「一四〇〇年代前半」でブルネレスキの遠近法がもつ数学的特質を美のアイデアへの上昇のための礎として読み解くプラトニズム的解釈が、ピエロには適用されず、むしろアウグスティヌスに依拠しつつ「数学的特質が、知性的幾何学とは比較にならぬほど劣っている」という認識が取り上げられている点である。たしかにピエロの遠近法画家としての側面は従来から十分強調されてきたし、デル・ブラーヴォが本稿でそうした先入観によって排除されてきたこの画家の「偶有性」の表現に着目したのは評価できる。しかしピエロの著書『絵画の遠近法』、『五つの正多面体論』、『算術論』等との対峙なくしてはこの巨匠の包括的図像解釈は不可能であり、本稿でデル・ブラー

ヴォがその対峙を省略してしまった憾みは残るだろう。

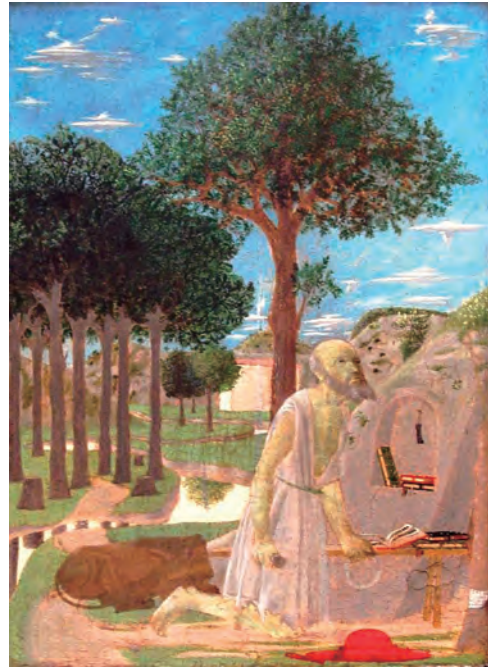
本稿はその短さの点でも、本文中に文献情報を組み込んで註を一切含まない点でも、簡潔極まりないデル・ブラーヴォ文体の極端な例であり、理解を助けるため訳註と図版を補った。また訳出にあたっては、一九九〇年代前半に東京藝術大学美術学部で森尾総夫先生が学生用に試作された未発表訳稿を、当時の教え子であつた瀬分緑氏を通じて参照し、一部の表現を使用させて頂いた。記して謝する次第である。

(二〇一八年三月三十日受理)

〔かい のりゆき／所員・本学教育学部教授〕



(図2) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《出産の聖母》
(修復前)、モンテルキ



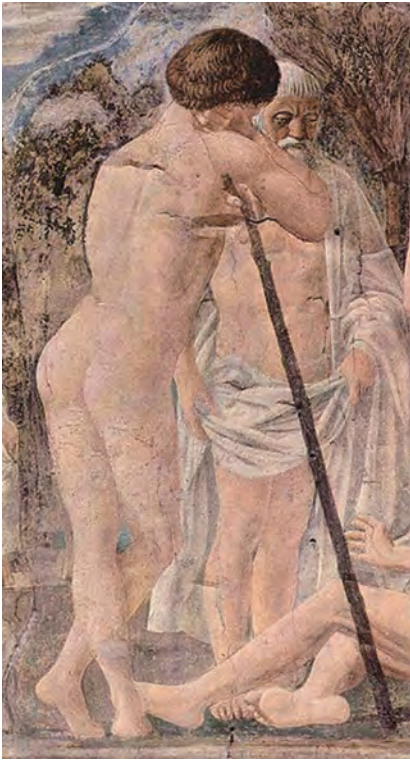
(図1) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《聖
ヒエロニムス》、ベルリン、国立美術館



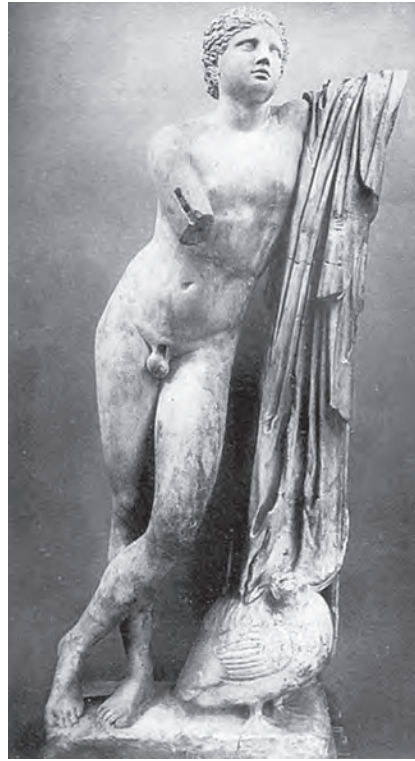
(図4) ピエロ・デッラ・フランチェ
スカ《マグダラのマリア》、アレッ
ツォ、大聖堂



(図3) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリスト復活》、
サンセポルクロ、市立絵画館



(図6) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《アダムの死》部分、アレツォ、サン・フランチェスコ聖堂



(図5) スコパス原作《ポトス》、ローマ、カピトリニ美術館



(図8) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリスト復活》部分、サンセポルクロ、市立絵画館



(図7) 《ヘルメス》、ミュンヘン、古代コレクション



(図10) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《シジスモンド・マラテスタ》、パリ、ルーヴル美術館



(図9) 《アレス・ルドヴィシ》、ローマ、テルメ国立美術館



(図11) フィラレーテ「ブロンズ門扉」部分、ローマ、サン・ピエトロ大聖堂



(図 13) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《慈悲の聖母》、サンセポルクロ、市立絵画館



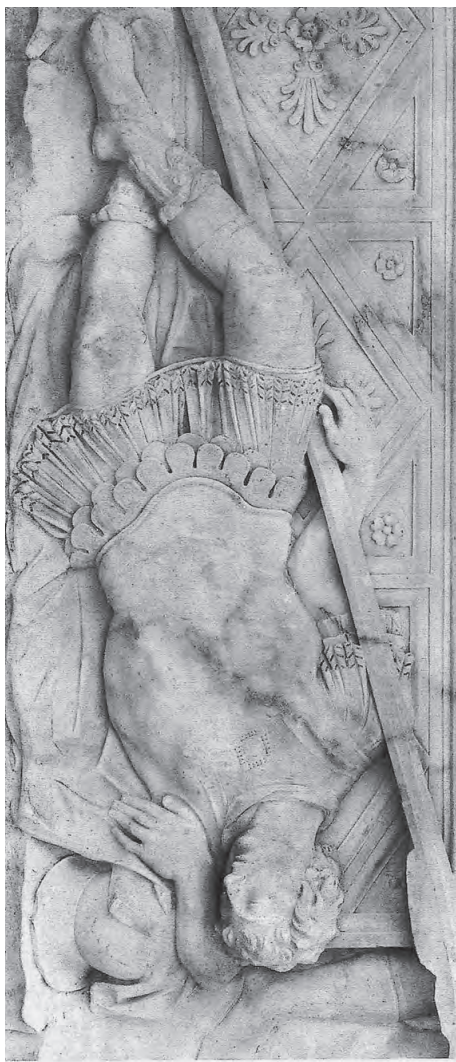
(図 12) イザイア・ダ・ピサ《希望》(《アントニオ・マルティネス・デ・シャヴェス墓碑》部分)、ローマ、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ聖堂



(図 15) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《大天使ミカエル》、ロンドン、ナショナル・ギャラリー



(図 14) アグスティーノ・ディ・ドゥッチョ《大天使ミカエル》、アックアペンデンテ、大聖堂



(図16) ジョヴァンニ・タルマタ《キリスト復活》(『ウルス三世墓碑』) 部分、ローマ、グロッツィ・ヴァテイクアーネ



(図17) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《ナレラ祭壇画》部分、ミラノ、ナレラ絵画館



(図 19) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《聖母子と四人の天使》部分、マサチューセッツ州ウィリアムズタウン、クラーク美術研究所



(図 18) ピエトロ・ロンバルド《正義》(《パスクァーレ・マリピエロ墓碑》部分)、ヴェネツィア、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂



(図 21) ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリストの鞭打ち》部分、ウルビーノ、マルケ国立絵画館



(図 20) アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖セバスティアヌス》、ドレスデン、絵画館