

アンビエンテ覚書

鯨井秀伸

はじめに

ザクスルは一九五七年に出版された『講義集』の中で次のように語っている。「人の周囲を取り巻くものに対する人間の関係の観念が再考され始めたのは、一六世紀初頭のことだった。一五世紀においてさえ、フランドルとオランダの画家たちは、アンビエンテ (ambiente) に対し、イタリアの画家たちとは非常に異なった姿勢を持っていた。しかし、卓越したフランドルの風景画家、パティニールのような風景画が思いつかれたことはかつてないことだった。それは一六世紀初頭の二〇年間に属している」。ザクスルは、アルプスの北と南においてほぼ同時に起こった絵画上の問題に現われているいわゆる風景画の変化について語っているのだが、パティニールの『カロンのいる風景』と難解なジョルジョーネの『嵐』との間に、アンビエンテに対する共通した観念を見出しているのである。一六世紀における風景画の「出現」に関しては、これまで多数の論考が著されている。自然の景観が古典古代から近代に至るまで絵画における重要な役割を演じていたことについては、議論のあるところではあるが、区別された分野としての「風景画・地景画 (paese, landscape)」という概念がはじめて展開したのは一六世紀初頭一五二〇年頃になってからだった。この小論はこうした一六世紀初頭に起こった風景画をめぐる試論のための覚書である。ここでは個別具体的な事例については参照程度に留め、概念的な議論として進めるため、小論のタイトルを覚書とした。

かつて、ザクスルとシャピロとは相反する立場から『ラスウェル・クロス』に取り組み、その基本的な解釈の妥当性が今日でも認められている論考を著した。ラスウェル・クロスに関する論考の中で、ザクスルは神学的あるいは宗教的な背景により強い関心をもち、シャピロは歴史的背景により強い関心をもってそれぞれの持論を展開しているが、両者とも十字架のより明確な理解は、議論の変数を拡張することでのみ達成されるという点で一致している。十字架が彫刻された時代の宗教的あるいは社会的コンテクストを探究することにおいて、歴史的学

問の全領域を通してその証拠を捜し求めている。この点において彼らは一九五〇年代の美術史における主要な展開領域を先行して行っていたと考えることができるだろう。この小論はこうした方法に倣いながらアンビエントの問題に取り組むための覚書である。

古典古代とルネサンス

人の周囲を取り巻くものに対する人間の関心は、人文主義的展開の中から起こっており、古典古代のテクストおよび遺物への強い興味の中から生み出されたと思われる。古典古代の文献は、中世の修道院において継承され、その知的遺産は、典礼関係の書物や聖書とその注釈書のみならず、自然科学や文学など世俗的な多岐にわたる書物によって継承され写されていた。この関心の表出は、古典古代の再発見を通して、新しい潮流がいかにラテンの伝統に結合しようかという問題への解決を見出そうとする真剣な努力の中から創造されたものと考えられる。ジョルジョーネは、パティニールと同じヴェネツィアの同時代人であり、芸術における人物像の重要性を減ずることが可能である限りそうしたのであった。この時期におけるそうした人物像の描かれた絵画の主題には、ジョルジョーネ派『砂時計』（一五〇五年頃）、ジョルジョーネ『眠るウエヌス』（一五一〇年頃）、ティツィアーノ『人間の三世代』（一五二二年——一五年頃）、パティニール『荒野の聖ヒエロニムス』、『聖ヒエロニムスのいる風景』（一五二〇年頃）、ヤン・ファン・スコレル『紅海におけるファラオの軍隊の溺死』（一五二〇年頃）などがある。それらは、聖書、神話などからのテーマを描いており、葛藤・闘争、愛のテーマに関連している。それと同時に『*natura naturata*』を描写することから、絶えず流動するダイナミックな自然である『*natura naturans*』を模倣することを探求し始めることへと展開しているのである。『自然（nature）』という用語について、少なくとも二つの異なった意味が、一五世紀イタリアのルネサンスに見出され、ピアウオストツキはそれらを『*natura naturata*』および『*natura naturans*』として、それぞれ自然の受動的意味における自然、および能動的意味における自然と呼んでいる。この時代、『*natura naturata*』の模倣の法則は、古代の模倣の法則に道を譲り、それと同時に芸術の創造的特質が強調されるにおよんで『*natura naturans*』の模倣は意義あることとして増大していった。この二つの態度は、いくつかの心的態度を形成して、近代に至るまで芸術的趨勢を包含している。

ウィトルウィウスは壁画装飾として現実的な景色を推奨し、それはベルツィのパラッツォ・ファルネジーナのイリュージョニスティックな眺望を表す『景観図』やヴィッラ・マゼールの風景フレスコなどイタリアにおけるジャンルの発展に効果を及ぼしている。一方北方の風景画家はピクチャレスクな細部をもつ「観念的」集積を發展させたが、イタリアにおいては、ウィトルウィウスの勧告にしたがってそれら集積を取り上げることなく、大気や距離のイリュージョンを得られるような効果を学んだのである。

景観図や風景が描かれたヴィッツラは、ルネサンスの発明ではなかった。一四世紀から一五世紀には都市の人々は田舎とその魅力を再発見していたのである。古典的テキストの再発見により、田園の生活という観念は際立つて古典的な形式を取るようになった。ロレンツォ・デ・メディチはその詩歌の中で田園の生活の優れている点と街中の生活の楽しみとを比較している。またアルベルティのような建築理論の著作者たちは、適切な人文主義者の様式で建てられたヴィッツラとはどのようなものかという問題について多くの頁を割いている。ファルネジーナ荘の中にはキリスト教に類するものは何も見られない。ヴィッツラのプランは当時としては幾分見慣れないものだった。それは中央のブロックに開け放たれたロτζジャを持ち、そこから両翼が張り出している。ロτζジャは主要な特徴部であるが、庭に向かって開かれているため、訪れる者に田園にいるかのような印象を与える。このようなプランは、考古学的発掘から知られるように、ローマのヴィッツラの主要なタイプのひとつだった。当時の状況から考えると、このプランは古代の模倣と言うよりは後期中世のものの継続と考えられるが、しかしその細部は「古代風 (antiqua)」を志す古典的なものである。このヴィッツラの二階のめつとも打ち解けた部屋に描かれているのは、ソドマ『アレクサンドロス大王とロクサネの結婚』であり、それはルキアノスの記述を髣髴とさせる。一階の壁面には『メルクリウスとアポロの畜牛、ダナエの掠奪』や『オルフェウスとエウリュディケ』などの神話があり、それらは愛と死、残虐と歓楽などの不思議な集塊である。それに続く部屋には愛と靈魂の物語『アモルとプシケ』があり、そしてペルツィのロτζジャにはキージの誕生の占星天宮図を形成する『メデューサを殺すペルセウス』と数々の星神がある。ラファエッロの『ガラティア』が描かれたのはこのロτζジャであった。

一四九九年アルドゥス・マルティヌスによってヴェネツィアで出版された、フランチェスコ・コロンナの『ポリフィルス狂恋夢』には、アプレイウスのラテン語に匹敵するような俗語を意図された、古代建築に対する深遠な古美術愛好家の知識と専門用語が満ちている。これは人文主義者が、再び見出された古代の形姿についての愛と象徴への情熱を融合しようと試みた「知的な夢」の理念を伝えていとされているが、そこには同時にヴェネツィア的な風景の描写に見られる特殊な嗜好も見られるのである。著者は古代祭儀に対して高い関心を示していることから理解されるように、「自然」の神話というものに捉われている。この作品の創意はキリアコ・ダニコナを通して通じるものを持つていることはすでに指摘されており、こうしたことから、フィレンツェの人文主義の学問と芸術家の文化とを同時に関連づける交流と関係がそこに存在したと推測されているのである。一五二〇年頃のイタリアにおいて自由で創造的な芸術精神が花開いていた時期に、古典古代は鬼神的な相貌と晴朗な相貌という両面をもつて存在していた。イタリア・ルネサンスは古代の神々の形姿を何ものにも囚われない自明な美のうちに描き出すと同時に、占星術的異教の星神の姿を取って表されている。ヴァールブルクはこのことを「一五世紀の変わり目にはイタリアにおいてもまたドイツにおいても、古代の二様の理解、つまりずっと昔からの実践的宗教的理解と新たな芸術的宗教的理解が併存していた。後者がイタリアで最初の勝利を収めたように思われ、またドイツでも崇拜者を見出したのに対し、一方、占星術的な古代は、ドイツにおいてきわめて独自の

これまで十分考慮されてきたとはいいがたい復活を遂げている」と表現している。

ゴンブリッチは、アルプスの北における風景画の出現について、それが南方において「制度」として認められ、制度を背景とした市場における需要にその理由を見出しうるとして、これまでの過度の宗教的解釈とのバランスを取ろうとしているが、新しい絵画的趨勢を考える場合、そうした社会的背景に加え、これまで見てきたような文化的背景も考慮する必要があると思われる。

愛の神話

ここで、風景画にも表された神話のテーマを描いたルネサンスの作品を見てみたい。イタリア・ルネサンスに表された神話は、ある不変性を見せている。ウエヌスとクビド、ウエヌスとアドニス、パリスの審判、ヘレネの掠奪、アポロに追跡されるダフネ、レダと白鳥、愛のために死ぬディドなどである。まれな主題になるほど、その絵画は類似した特質を示す。夫を待つ間織物を織る貞節なベネロペ、あるいは獣のようなケンタウロスたちの攻撃から自分たちの妻を守る男たちの情景がある。有徳の婦人たちは、軽薄なクビドを捕らえ、腕を縛り、矢と弓を折り、「貞節」は勝ち誇って捕らえられた者として彼を引いて行く。愛とその成就あるいは愛のための自己犠牲、優しさと愛の行為、女の美しさと、女たちを求める男たちの戦い、「貞節」、愛の惑い、こうした主題をルネサンスの芸術家たちと彼らが属す社会階層の人々が祖先から受け継いだ膨大な数の神話題材から選んだのである。

中世において、われわれが世俗芸術と呼ぶものは、私的個人のためにはほとんど存在していなかった。キリスト教会の外の芸術は、おもに王侯貴族の住居のための装飾だった。しかし、その主導的一族がフィレンツェのメディチ家のようなルネサンスの新しい上流社会は、新しい種類の芸術を必要としていた銀行家と言ってもよかった。芸術家はギルドの規則から自由になっており、人文主義者はヴェネツィア元首と席を同じくし、神聖ローマ帝国皇帝と同じ乗り物に乗ったのである。こうした文化的な人々の役割の一部は、個人を取り巻くための世俗的絵画という新しい世界を創り出すことにあった。そして、この目的のために、彼らはローマ陥落以来芸術に使われることをやめていた、愛のテーマに目を向けたのだった。何世紀もの間隠蔽されていたもののペールを取るこの大きな歓び以上に新しい社会の流行の意義はないのである。

しかし、エロスが神話的な用語で表された理由を説明するどころか、さらに理解するのを困難にする。われわれに偽装と思われるものをなぜこのように進取の気質に富む人たちが使うのだろうか。このデバイスが絵画をより不体裁でないものにするために利用されたと言うことはお粗末な答えだろう。なぜなら、こうした恋人たちを異教の名前で呼ぶことは危険な反キリスト教的性格を強調することにならないだろうかである。ルネサン

ス社会が生命感あふれるほど古典的神話の再現描写に興味をもった理由、そして古代異教の神々の再現描写を彼ら自身の情動にふさわしい表出と彼らが考えた理由は、人類の歴史のまさに深みに捜し求めて明らかにされなければならない。

異教の神々は、自然の諸力に反応する人間の魂の創造物である。生命を創り出す力は、数え切れないほどの鬼神や神々の姿に神格化された。異教の神々が人間の弱い力を超えているもの、あるいは社会がもつとも野蛮な衝動を抑制するために除外してきたものを達成しうることが異教の神々の特質なのである。

ギリシャ人たちは、原始の鬼神たちを文明化された人格をもつ存在へと変容させるといふ課せられた企てを達成した。古の豊穡の女神は、アフロディテという美しい姿を取った。そしてユピテルは依然として超人であり、その強力で油断のならない魅力に抵抗できないほどではあるが、彼はオリュンポスの賢明で威厳ある統治者となったのである。しかし、われわれの世紀の四世紀から五世紀において神々は色褪せ、一千年の間故意に無視されたのである。そのため特定の小さな学者サークルのみが神々の素晴らしい偉業の数々の記憶を保持したのである。この神々はいたずらっぽい敵とみなされるか、擬人化されたキリスト教の諸徳——知恵、善行の心（慈善）などに姿を変えたのである。

イタリヤ・ルネサンスの学者、詩人そして芸術家が、彼らの異教の祖先たちの作品に目を向けた時、彼らはその神話を以前の世代が気づかなかったあるものとみなした。彼らは神々を礼拝しなかったが、しかし異教の供儀の觀念に、自らの居室にそうした儀礼の再現描写を掛けるほどの大きな歓びを見出したのである。そして人間の喜悅の太古の擬人像、バッコスとその随行者サテュロスやファウヌスは彼らの情熱的関心を引き起こしたのである。彼らが異教の伝説の中に、どこかしら彼らの真正の性質を発見したことに疑いはない。

こうした神話の中に具体的に表現されたこのプリミティブな要素は、ルネサンスの時代の人々に、神話が彼ら自身の感情の強力な象徴を含んでいると感じさせた、ひとつの決定的要因であった。しかし、このプロセスにはもうひとつの要素があり、それがキリスト教の芸術家たちが異教の概念意図を取り上げた理由を説明するものである。神話はすでに古代において人間化されており、それら神話は偉大な詩歌や美術作品の主題を形成していた。

ギリシャの巨匠たちは自身すでに鬼神たちからその毒を奪っていたのである。ルネサンスの芸術家が異教神話を再現描写した時、プリミティブな時代の危険な世界に導きいれられることにはなつたが、その一方で芸術というフィルターを通してその神々と出会うことができたため、その危険から守られたのである。異教徒たちがその神話の中に生のさまざまな情熱的な力を肯定し、魔力のような力で注意深く計算された象徴にしたということを再発見したということが、ルネサンスの神話芸術を創造したのである。それがティツィアーノの『バッコスとアリアドネ』のような絵画を、官能的であると同時に貞節な、もつとも偉大な芸術作品にしたものなのである。

マクロコスモスとミクロコスモス

イメージは人間経験の証拠を伴った記録であり、ルネサンスの占星術的イメージもまた例外ではなかった。ルネサンスの占星術的イミジャリーの源泉のひとつは、後期古代の星のイメージを記述した『スファエラ・パルバリカ (Sphaera Barbarica)』であり、そこにはギリシャの星座の知識が存続していた。フランツ・ボルは、『天球 (Sphaera)』の中で、それらがテクストの中で手渡された東方への旅とそこから再び西方へ戻る旅とをたどっている。その過程で、人物像は天空に観察されるプロトタイプから、バラバラにされ、使い古され、転じられていった。それにもかかわらずやはりそれらのイメージは、古典期ギリシャの占星術的知識の断片をとどめていた。こうした古代の遺物やかつては科学的に正当であった宇宙についての強力な説明は、一三世紀から一五世紀の西欧の記念建造物や応用美術の中に不可思議な偽装や幻想的付加物によって強められ、多くは依然としてオリュンポスの神々や英雄たちの名前を伴って見出される。それらの本来の意味はもはや理解されないが、「恐れのエエログリフ」として信仰を反映しているのである。スキファノイア宮のフレスコ画の中にそれらを見出したヴァールブルクは、それらを「失われたヘレニズムの百科辞典からちぎり取られた意味のないバラバラな紙葉」と言っている。

占星術 (astrology) —— 地上への惑星の光線が実体的影響を及ぼしているという信仰・信念 —— は、天文学 (astronomy) がその中で展開したもつとも重要なコンテクストのひとつである。占星術は動機付けとしてだけでなく、天文学者たちに利益をもたらす使用手段としてその目的に適うものだった。バビロニア人たちは、占星術が天候、戦争、凶作、病氣、統治者や王国の予兆を知らせると信じていたため、ウエヌスの星位のタブレットを非常に注意深く編集したのである。医学のような推測的な技術であるにもかかわらず、占星術が理に適った基盤の上にその価値を定めることができると信じて、プトレマイオスは『テトラビブロス (Tetrabiblos)』を編纂した。実際問題として、占星術を信じるということは、ホロスコープが新生児や将来の配偶者、政敵の運勢を占うことができるということを意味し、吉兆の日における公共建築のオープン、結婚や他の式典が行われたのである。この古代の遺産は、オリエントを経て西欧に伝えられた。その経路のうち重要な位置を占めているのはスペインである。スペインのアルフォンソ賢明王は、ギリシャの知識をオリエントに伝達する上で重要な位置を占めていた。またスペインからヨーロッパへの学識の伝播には主に二つの経路があり、オリエントの文化はスペインのトレドを経由してオックスフォード、パリ、ボローニヤなどに伝えられ、また一方では、サン・イシドロを経由してアイルランド、ロワールからウィーンまたローマに伝えられた。アルフォンソ賢明王は、占星術への興味から、ユダヤやアラブの賢人たちとの接触を保ち続けた。彼はまたラテン語の翻訳や新ロマン語版を著している。

天文学に関する書物の一例には、『Libros del saber de la astrologia』があり、一二七六年から一二七九年の間に一六編の論文集を編纂させている。また、『Ptolemaios』をアリ・リドゥンの注釈をつけて一二一七——七五年に翻訳している。彼は、未来を知ろうとして、決定を下す前には占星術師たちに意見を求めたのである。このことはしかし、書記や廷臣たちの不信を招く元となった。アル・キンディ (alKindi) やマシヤ・アラール (Masha allah) としてアブ・マシヤール (Abu Mashar) のような天文学に関するアラビアの著作者たちの内重要な人たちは、皆占星術師だったのである。アブラハム・イブン・エズラ (Abraham ibn Ezra) やイブン・ユヌス (Ibn Yunus) は、学問として占星術について議論している。ラテン世界の西欧においては、占星術 (astrology) と天文学 (astronomy) という用語は、長い間相互に交換可能なものだった。

ラテン語圏の西欧において占星術を研究するもつとも重要な理由のひとつは、医学であった。医学的予後診断と治療は、占星術の情報により決定された。瀉血は、人体に多大な影響を及ぼすと考えられていた月の天体上の位置により調整された。病気が快癒の方向に向かうか、あるいは悪い方向に向かうかどうかは、患者の身体の状態に依存し、それが占星術から見て相応しい時かどうかによるのである。月がある特定の部位の身体を支配する黄道帯にある時、その部位からの瀉血は避けられるべきであった。なぜなら月の引力が過度の出血をもたらすかもしれないからである。多種類の医学写本や暦は、月の特定の影響を注意喚起として黄道帯人 (zodiac man) の像を含んでいる。加えて、月の引力の力はその月相により変わり、そのため通常暦は月の位相を示しているのである。このことはマクロコスモスとミクロコスモスとの関係、つまり宇宙と人間との関係がいかに実体的に感覚されていたかを示している。こうした観念を拡大してゆけば、自然全体がより人間的な様相を持つようになるのを見ることになるだろう。古代ギリシャやローマの人々は人間の未来の予兆を、鳥の飛翔や生贄の内臓の形や斑紋に、太陽や月の食に、あるいは彗星の出現に見ていたのである。マクロコスモスはミクロコスモスに照応しているという感覚は、こうした古代遺産にその源泉をもつ。天が靈魂を備えた巨大な生命体で、生きとし生けるものの魂はすべてこれと交感するという宇宙論の主要概念は、フィチーノのものであり、それはアレクサンドリア伝来のものであった。彼はこの異教のテーマをキリスト教の体系の中に導入したのである。今日でもこうした名残は日常の経験の中に呼び覚まされることがあるが、近代科学はそうした観念すべての放棄に依存しており、人類がそれを修正する場合を除いて、宇宙を人類からは完全に独立したメカニズムとみなしているのである。

人間のリズムを宇宙に投影することは、ミクロコスモスとマクロコスモスを同定する唯一の形式である。しかし古典神話は同様の投影に満ちていた。初期ギリシャの哲学者エンペドクレスにおいて、宇宙の中に二つの根源的な力が、愛 (Love) の神と争い (Strife) の神、アフロディテとアレースに同定されているのを見出す。愛は世界に秩序をもたらし、争いは混乱をもたらす。愛は調和を創り出し、争いは戦争をもたらす。この観念は『ポリフィロスの狂恋夢』のオリジナルのタイトルを想起させるだろう。Hyperotomachia Polifili (The Strife of Love in a Dream of Polifilo)。ジョルジョーネが『眠るウエヌス』を描いたとき、形態的には『ポリフィロスの狂

恋夢』の版画からそれはもたらされていると考えてもよいだろう。ニンフはウエヌスに姿を変え、その姿態は「ウエヌス プディカ」として知られる身振りを与えられている。直接的には関係のない風景を背景に彼女は彫像のように眠っている。ここで達成されていない絵画の理想は、『嵐』において達成されているように思える。古典的でない人物像は、人を取り巻く周囲と統一している。ここには特定の主題があるようににはみなされない。この精神と同様の表現は、その表出は異なっているとはいえ、アルプスの北パティニールの『カロンのいる風景』にも見出される。自己および宇宙の概念への彼らのアプローチに違いはあるにもかかわらず、彼らは同じ精神の子供であるように思える。自己はわれわれの認識の第一対象であり、一方観察し計測されるべき拡張された対象は、人間と宇宙の関係を新しく説明するよう導く作用因であり、それを通して後期古代のさまざまな思索を完全に転換するよう導く作用因なのではないだろうか。

参考文献

- Landschaftsmalerei*, ed. Werner Busch, Berlin, 1997.
- Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven-London, 2000.
- Patricia Fortini Brown, *Venic and Antiquity The Venetian Sense of the Past*, New Have-London, 1996.
- Kenneth Clark, *Landscape into Art*, London, 1949.
- Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili The Strife of Love in a Dream*, tr. Joscelyn Godwin, London, 1999.
- E.H. Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape," in *Norm and Form: Studies in the Art of the renaissance*, London, 1966, pp. 107-121.
- Fritz Saxl, "Titian and Pietro Aretino," in *A Heritage of Images: A Selection of Lectures*, London, 1970, pp. 71-88.
- Fritz Saxl, "The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, IV, 1940-41, pp.34-35.
- A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.
- The Renaissance and Mannerism Studies in Westler Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol.II, Princeton, 1963.
- Places of Delight: The Pastoral Landscape*, ed. Robert Catlitz, Lawrence Gowing and David Rosand, The Philip Collection and National Gallery of Art, Washington, 1988.

エルンスト・ゴンブリッチ『規範と形式 ルネサンス美術研究』岡田温司・水野千依訳、中央公論美術出版、一九九九年。

オットー・ペヒト『美術への洞察 美術史研究の実践のために』前川誠郎・越宏一訳、岩波書店、一九八二年。
アンドレ・シヤステル『ルネサンス精神の深層 フィチーノと芸術』桂芳樹訳、ちくま学芸文庫、二〇〇二年。
アビ・ヴァールブルク『異教的ルネサンス』進藤英樹訳、ちくま学芸文庫、二〇〇四年。

越宏一『ヨーロッパ美術史講義 風景画の出現』岩波書店、二〇〇四年。