

光としてそのまま掬い取ること

ー絵画の発明者ナルキッソスとアルベルティの『絵画論』

愛知県美術館主任学芸員 拝戸雅彦

(註1)

アルベルティについて

建築家としてばかりでなく、重機の使用に関する工学書の類に加えて、イタリア語の最初の文法書、そして数々の哲学的な対話篇を著すなど、幅広いジャンルとスタイルに通じた文筆家でもあった。さらに重要なのは、彼が書斎の人ではなく、文献などから獲得した知識を当時の法王や君主たちのもとで現実の社会の中で生かそうとした行動家であったという点である。

『絵画論』を書き残したレオン・バッティスタ・アルベルティ（1404-1472）（pl.1）は『建築論（De architectura）』を書いたヴィトルヴィウス（紀元前1世紀）を含む古代ローマ時代の文献を多く読み込むことで得た該博な知識と、当時のローマに残された遺跡の調査をもとに、古代ローマ時代の古典主義建築を新たに復興しようとした建築家として広く知られる。（註1）芸術と関わる領域においても、『絵画論（De pictura）』（1435年）の他、『建築論（De re aedificatoria）』（1452年）、『彫刻論（De statua）』（1450年頃）といった理論的な著作を残した。ただし、残された実作品が少なかったために、1世紀後に登場したジョルジョ・ヴァザーリ（1511-1574）は、有名な『芸術家列伝』（初版が1550年、改定二版が1568年）の中で、アルベルティのことを理論家としては優れていたとしても現場には疎い「ディレタント」の芸術家と見なしていた。今でも未完成の建築プロジェクトのみが残されて、彼の彫刻作品と絵画作品は一点も確認されていない。

さて、筆者が今回取り上げる『絵画論』はその内容や構成方法も含めて、現在にいたるまでさまざまな評価や解釈が与えられてきた。この『絵画論』が15世紀以降に絵画空間の作り方を大きく変容させた透視図法を解説した文献であることも、自然を直接的に観察することで絵画が作られることを説明する中でアルベルティが「窓」という日常的なメタファーを持ち出してきて説明した文献である、ということも間違っていない。ただし、『絵画論』を丁寧に読むと、アルベルティが考えていた絵画を、室内から「窓」を通して眺められた自然を透視図法の空間構成によって構成した人工的な平面と考えてしまうのは、あまりに簡略化された見方に思える。むしろ、アルベルティが言う絵画は二つの段階を経て構成されていたと考えるべきである。まずは光と色の束の切断面としての前絵画的段階がある。さらには、それらの多数の切断面が、透視図法の空間に集積されて「物語」として絵画が完成されていくのである。

筆者はかつて『絵画論』の中に登場する、のぞきこんだ水面に映し出された自らの姿に恋をして憔悴して水中に沈み、花に変身するナルキッソスを絵画の発明者とみなす、詩的でどこか狂気じみた挿話をもとに、水面のような反映する表面を、「窓」とは異なる、もう一つの絵画のメタファーと考えるべきという提言を美術史学会の分会で示し（1991年）、その内容を1996年に発表したことがある。同1996年にそれと併行して、「アルベルティ『絵画論』研究状況ーアルベルティのもう一つの世界」と題して、イタリアの哲学史家ガリンが進めてきた方向を踏まえて、1989年にアメリカで刊行されたジャーソムベックの研究解釈の助けを得ながら、『絵画論』が生硬な古典主義者による説明的なテキストとしてではなく、陰影に満ちた文学的なテキストとしても読まれるべきではないか、と見直しを促した。さらには、2000年に刊行されたジュゼッペ・バルビエリによる研究書『絵画の発明者ーレオン・バッティスタ・アルベルティとナルキッソスの神話』の評を書いた。古代のオヴィディウスからアルベルティまでのナルキッソス神話の変容と、アルベルティがこの神話を取り上げた背景と、その説のその後の展開を調査・紹介した、マニアックなこの書物を論じる中で、ナルキッソス神話の一般的な典拠であるオヴィディウスの『変身物語』自体に、政治に翻弄され、世事に悩み苦しんだアルベルティが自らの境遇と重ね合わせていたとするバルビエリ氏の考えに共感しつつ、筆者はエコーからの求愛を拒絶して、水面上に映る自らの姿に心を揺り動かされ、死んでしまうナルキッソスは、実は奇跡的な情景を生み出す自然の中で孤独であることを好み、同時に女性嫌いで知られたアルベルティ自身の比喩ではなかったのか、とも提言した。（註2）

1996年の時点ではナルキッソスを絵画の発明者とするテキストを、アルベルティがしばしば

(註2)

拝戸雅彦「反映ーもう一つの絵画のメタファー」『美術史における軌跡と波紋』、中央公論美術出版、235-251頁、
拝戸雅彦「アルベルティ『絵画論』研究状況ーアルベルティのもう一つの世界」、愛知県美術館研究紀要第二号（1995年度）、1996年、51-67頁、
拝戸雅彦 Giuseppe Barbieri *L'inventore della Pittura-Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*（ジュゼッペ・バルビエリ著『絵画の発明者ーレオン・バッティスタ・アルベルティとナルキッソスの神話』の書評）、『西洋美術研究』、2007年、第13号、2-8頁

Mark Jarzombek, *On Leon Battista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories*, Cambridge, Massachusetts, 1989

挿入して見せる奇妙な脱線と見なしていた。(註3) 今回は、前回の奇抜なエピソードとみなす視点に幾分の修正を加えたい。まずは、『絵画論』の中に登場する光学的な反映の場面を再度取り上げ、彼が絵画を説明する時に用いていた視覚的ピラミッドとその切断面の示し方をより明確にしたいと考えた。これらは「絵画」が作られる前の原形的なヴィジョン、言い換えれば光学的な前絵画的段階とでも言うべきもので、光と色彩が織り成すスクリーンである。パネルや壁の表面上に絵画として物質化されていく以前の、スクリーンに映り出された前絵画的段階を改めて区別して提起することで、ナルキッソス＝絵画発明者説に関連づけてみようと思う。

絵画の発明者ナルキッソスの逸話

「したがって、私は友人たちに次のように話してきました。詩人たちが語るように、絵画の発明者が、花に変身してしまったあのナルキッソスであったということを(1)。絵画はすべての芸術の花です。この点でナルキッソスの物語は、われわれの提案にぴったりします(2)。絵を描くことは、まさしく芸術の手段で泉の表面を掬い取るようなものに他ならないのではないのでしょうか(3)。」(註4)

若干の説明が必要となるだろう。短い前置きがあって、三つの文章から構成されるこの部分は、三書で構成された『絵画論』の二書の前半部分に、絵画の歴史的起源に触れる場所で登場する。古代ローマ時代のプリニウスやクインティリアヌスなどを引用しながら、古代エジプトにまで遡って絵画の発明者に関する幾つかの説を紹介している。古代世界において絵画が尊重され、画家がいかに尊敬されていたかを説明し、『絵画論』の読者として推定された若い画家たちに、金銭では計り知ることのできない栄誉を得るために絵画術の習得に努力せよ、と語りかけるのである。

言うまでもないことだが、絵画の発明者を歴史的に確定しようとするのはほとんどナンセンスである。また、バルビエーリも論証したように、ナルキッソスを絵画の発明者と考えた詩人も特定することはできない。この部分は、当時の文学的社会的状況とナルキッソスに与えられていた意味とがリンクする形で、アルベルティ自身によって提唱されたと考えるのが自然である。

アルベルティは詩人たち(原語では複数形)の言葉を借りれば、と断った上で、(1)ナルキッソスを絵画の発明者であるという説を紹介する。(2)「絵画はすべての芸術の花である」という文章は、絵画が他の芸術より優れたものであるということを示す隠喩的表現といったんは解釈することもできるだろう。最後に(3)絵画の制作行為と泉の表面を掬い取るという行為に類似した関係があるだろうと提案している。

(1)と(1)の文章については、解釈の余地がないとしても、(2)の部分については、このすぐ前に登場する記述が関係している。

「絵画が特に優れた芸術であること、そして取るに足らない装飾(ornamentum, ornament)では決してないことを、疑うことができるだろうか。建築家もやはり、軒縁・基礎・柱頭・列柱・建物の正面とその他建物に関係する部分に画家の技術を応用している。さらにあらゆる鍛冶屋、彫刻家、またあらゆる仕事場や同業組合は画家の法則と技術によって支配されている。絵画術とは関係がない、と言える優れた技術を見出すことはほとんど無理である。だから、美しいものは、ことごとく絵画から生まれてきたとさえ言ってもよいのである。」(註5)

アルベルティは、絵画が芸術の「花」であるという言い方をすることで、絵画が他の芸術に対して優位に立つことを力説しているようにも見える。ただし、この文脈の流れからすると、絵画が芸術の「花」と語られた時には、絵画が他芸術の装飾的な部分、あるいは表面的な部分

(註3)

アルベルティが行う脱線については、下記の論文を参照。
福田晴虎『獅子の建築』『新建築学体系』、彰国社、1985年、41-82頁

(註4)

既に三輪福松氏による翻訳があるが、文章がとりにくい部分が多くあるので、本文では筆者の試訳を掲載した。ちなみに三輪氏の翻訳は下記のとおりである。

「それ故、私は自分の友だちの間では、詩人の詩句にしたがって、あの花に化身したナルキッソスこそ、絵画の発明者であったというのである。絵画がすべての芸術の花であるとするならば、ナルキッソスの物語こそ、そっくりそのまま、これにあてはまるのである。絵画を、泉の水面に映ったものと同様に、芸術的なものでないとうとうしていうことが出来ようか。」

アルベルティ(三輪福松訳)『絵画論』、中央公論美術出版、1992年、新装普及版(初版は1970年)

なお、森雅彦氏による翻訳と解説を含む、下記の文献は『絵画論』の内容と背景にまで踏み込んだ優れた著作である。
レオン・バットイスタ・アルベルティ(森雅彦編著)『芸術論』中央公論美術出版、1993年

改訳にあたっては下記の刊本を参照している。また、註に掲載したテキストは、1975年のグレイソンからの転載である。

L. B. Alberti, (edited by Luigi Mallè), *Della pittura*, 1950, Firenze
L. B. Alberti, (translated with introduction and noted by J. R. Spencer) *On Painting*, New Haven, 1956
L. B. Alberti, (reprinted a cura di Cecil Grayson), *De picture*, Bari, 1975
L. B. Alberti, (edited by Martin Kemp, translated by Cecil Grayson), *On Painting*, London and New York, 1991
L. B. Alberti, (translated and noted by J. L. Schefer), *De la Peinture, De Pictura(1435)*, Paris, 1992

絵画の発明者ナルキッソスの該当部分を俗語版とラテン語版の両方を掲載する。

(イタリア語)

Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?

(ラテン語)

Quae cum ita sint, consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pictura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit. Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?

(註5)

絵画が優れていて、しかも装飾的な芸術であることについて。

E chi dubita qui apresso la pittura essere maestra, o certo non picciolo ornamento a tutte le cose? Prese l'architetto, se io non erro, pure dal pittore gli architravi, le base, i capitelli, le colonne, frontispici e simili tutte altre cose; e con regola e arte del pittore tutti i fabbri, i scultori, ogni bottega e ogni arte si regge; ne forse troverai arte alcuna non vilissima la quale non riguardi la pittura, tale che qualunque trouvi bellezza nelle cose, quella puoi dire nata dalla pittura.

(註6)
平面を澄んだ水に喩えること。
(イタリア語)

La superficie piana sarà quella quale, sopra trattoli uno regolo diritto, ad ogni parte se l'accosterà; a questa molto sta simile la superficie dell'acqua.

(ラテン語)
Plana superficies ea est quam in quavis parte sui recta superducta regula aequae contingat. Huic persimilis erit superficies purissimae aquae.

(註7)
水面に光線が反射することと散歩する人の顔に緑色がかっていること。

Rimane ombra dove i razzi de' lumi sono interrotti. I razzi interrotti o ritornano onde vennono, o s'adirizzano altrove. Vedilo' adiritti altrove quando, aggiunti alla superficie dell'acqua, feriscono i travi della casa. Circa a queste riflessioni si potre' dire più cose, quali appartengono a quelli miracoli della pittura, quali piu miei compagni videro da me fatti altra volta in Roma. Ma basti qui che questi razzi flessi seco portano quel colore quale essi trovano alla superficie. Vedilo che chi passeggia su pe' prati al sole pare nel viso verroso.

(註8)
ローマでの実験について。
Op.cit., (edited by J. R. Spencer), p. 106

(註9)
アルベルティと光学の関係については、これらの優れた論考を参照してほしい。

S. Y. Edgerton, Jr. Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine, in *J.W.C.I.*, XXXII, 1969, pp.109-134
James S. Ackerman, Alberti's Light in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss* by Irving Lavin, John Plummer, pp.1-27

を担っている、という考え方を表明したもの、とも別の解釈ができそうである。

水面

ナルキッソスの神話に関連して、『絵画論』の中に登場する「水面」を改めて見てみよう。

まずは、描かれる表面に平面、凸面、凹面の三種類があることを指摘した上で、アルベルティは次のように続ける。

「平面とは、その上に定規を置くと、あらゆる部分で密着する面である。(非常に澄んだ) 水面がこれに非常によく似ている。〔()内はラテン語の原文だけに登場する形容詞(purissimae)〕」
(註6)

もう一箇所、光線の屈折について語る部分で、次のように例示する。

「光線が遮断された所には影ができる。遮断された光線は来たほうへと戻っていくか、もしくは他の方向へ向かう。光線が水面に達すると向きを変えて真っ直ぐに家の軒を照り返すのを見てくれたまえ。この反射については多くのことが語られてもいい。先般ローマで私が製作し、多くの友人に見せた、絵が生み出すことのできる奇跡の数々にも関係しているのだ。ただし、ここではこれらの反射光線が当たった面の上の色を自分自身で運んでいるのだ、と述べるだけで充分であろう。日の照りつける草原を散歩する人の顔が、緑がかって見えることに気が付いたこともあろう。」(註7)

影の現象を説明する中で、水面を含む自然の中に発見される光と色の反射が、ナルキッソスに起こった現象と同じように再び語られている。そのことが、さらにアルベルティがローマで行った、詳細がわかっていない実験と関係づけられてもいる。アルベルティが作ったのが暗箱(カメラ・オブスクーラ)であったという解釈もあり、箱を覗き込むとそこに風景が見える箱であったことだけは間違いのないようである。(註8)

視覚的ピラミッド

アルベルティは、物が持つ外縁とそれを見ている目の間に、目を頂点とする視覚的ピラミッドを想定する。

エッカーマンやエジャートンといった研究者は、物体の見え方を研究する光学(perspectiva naturalis or communis)が、アルベルティ以前に、古代のアリストテレス、ユークリッドやプトレマイオスの理論、そしてガレノスの眼球の解剖学を基礎にして、アラブ世界のアル・ハザンを経由する形で、ヨーロッパ世界へと伝わって、盛んに研究されていた知識であった、と説明している。目と対象物との間に光線が行き来するという考え方、そこに視覚的なピラミッド、あるいは視覚的円錐形、もしくは視覚的な三角形を想定するとする考え方は、アルベルティの時代の光学においては常識的で決して目新しいものではなかった。アルベルティの新しさは、自然光学と絵画を結びつけ、視覚的ピラミッドに切断面を導入して、それを物質的に絵画として再構成しようとした点にある。(註9)

「透明なガラスの上に描く」という表現も登場する。

「彼等(筆者註:画家たち)は面をその線によって取り囲むことを知らねばならない。そして輪郭線で囲まれた場所を彩色する場合に、それはちょうど透明なガラスの上に描くようにして、面の上に見られた物の形を、表すことだけを努めるべきである。このようにして、一定の距離と、必要な中央光線があり、それぞれが適切な場所に配置されていれば、視覚的ピラミッド

ドがその面を通過することが出来るのである。」(註10)

ものの輪郭線を際立たせている光のことを外部光線、中心にあたる光を中心光線、外部と中心の中間部分にあたる部分を中間光線としている。

「中間光線は外部光線の内側にあるピラミッドにおいて変化するものとして扱われる。これらは、いわば、自分の近くにあるあらゆる物から色を盗む動物のカメレオンに似ている。すなわち、これらの光線は面の上の色彩と光とを目まで運んでくれるので、どこでそれを切断しようとも、はっきりと光を放ち、かつ彩色されているのが見出されよう。」(註11)

有名な窓の比喩は次のような短い文章の中に登場する。

「私は自分が描きたいと思うだけの大きさの四角い枠を引く。これを、私は描こうとするものを通してみるための開いた窓であるとみなそう。」(註12)

また、視覚的ピラミッドはアルベルティの中でどのように具体的に表現されていたのだろうか。髪の毛や糸のようなものが束になったものとして表現されている。

「光線のことを、視覚が位置する目の奥に、その一端をしっかりと留められている、極細の髪の毛や、リンネル糸のようなものであると想像してみよう。つまり、目の中に一緒に集められた光線は幹のようなものである。つまり、目はそれらの芽のようなもので、向かい合った面のところまで、素早く真直ぐにその枝を伸ばしていくのだ。」(註13)

絵画術の学習において、彼は絵画を模写するよりも、出来が悪くても、彫刻を写し、その光の効果を学べとする。

「描かれたものからは、ただそれを模倣する以上に何物も得られないからである。しかし、彫刻からは、それを模倣するのはもちろん、光についての知識を得、それを写すことを習い得るからである。目を半ば閉じたり、あるいは目蓋で見るのを抑えるのは、光を鑑賞するのに非常に役に立つ、というのは、光線が遮断され、また光の交差で、描かれたようにみえるからである。」(註14)

続いて、彼が絵画を制作する際に、とりわけ輪郭線を上手に作り上げる時に有効なものとしたヴェールについて触れよう。

「仲間の中で裁断面と私が呼んでいるヴェール以上に有用なものは見出し得ないと私は考えている。それは薄く繊細に織られたヴェールのことで、好みの色に染められるし、太い糸を幾本でも平行に並べることが出来る。このヴェールを眼と対象物の間におくと、視覚的ピラミッドが薄いヴェールを通過する。」(註15)

これらのテキストを読むことで、アルベルティの言う視覚的ピラミッドとその切断面をある程度思い浮かべることができたのではないだろうか。その視覚的ピラミッドが、アルベルティの言葉で具体化されると、糸状になった光と色の束となるし、その切断面は透明なガラスであり、時に薄いヴェールでもある。

一点から糸状になって拡がりを持ち、平面を形成するという点では、ブラウン管のテレビスクリーンに映し出された映像と同じようなものに感じられてこないだろうか。あるいは映画館

(註10) 透明なガラスの上に視覚的ピラミッドの断面を描くこと。

E sappiano che <quando> con sue linee circondano la superficie, e quando empiono di colori e' luoghi descritti, niun' altra cosa cercarsi se non che in questa superficie si rappresentino le forme delle cose vedute, non altrimenti che se essa fusse di vetro traluciente tale che la piramide visiva indi trapassasse, posto una certa distanza, con certi lumi e certa posizione di centro in aere e ne' suoi luoghi altrove.

(註11) 中間光線がカメレオンのように、色を吸収すること。

Seguita a dire dei razzi mediani quali sono quella moltitudine nella piramide dentro ai razzi estrinseci; e questi fanno quanto si dice il camelone, animale che piglia d'ogni a sé prossima cosa colore, imperò che da dove toccano le superficie, che dovunque li rompesse, per tutto li troveresti per uno modo luminati e colorati.

(註12) 窓枠を描くこと。

Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto:

(註13) 光を束として考えること。

E noi qui imaginiamo i razzi quasi essere fili sottilissimi da uno capo quasi come una mappa molto strettissimi legati dentro all'occhio ove siede il senso che vede, e quivi quasi come tronco di tutti i razzi quel nodo estenda drittissimi e sottilissimi suoi virgulti per insino alla opposita superficie.

(註14) 彫刻を模写することで光を理解すること。

E se pure ti piace ritrarre opera d'altui, perché elle più teco hanno pazienza che le cose vive, più mi piace a ritrarre una mediocre scultura che una ottima dipintura, però che dalle cose dipinte nulla più acquisti che solo sapere asimigliarti, ma dalle cose scolpite impari asimigliarti, e impari conoscere e ritrarre i lumi. E molto giova a gustare i lumi socchiudere l'occhio e strignere il vedere coi peli delle palpebre, acciò che ivi i lumi si veggano abacinati e quasi come in interseguazione dipinti.

(註15)
制作の際にヴェールを用いること。

Qui adunque si dia principale opera, a quale, se bene vorremo tenerla, nulla si può trovare, quanto io estimo, più accomodata cosa altra che quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare interseguazione. Quello sta così. Egli è uno velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paraleri, qual volo pongo tra l'occhio e la cosa veduta, tale che la piramide visiva penetra per la rarità del velo.

で映写機からプロジェクションされた銀幕の映像。描こうとする対象の前に配置されたヴェールや透明なガラスは対象との間に明確な切断面を作り出す。

絵画を説明する上でアルベルティが用いていた、ヴェールや透明なガラスのいずれも、視覚ピラミッドを切断したり、遮断したりすることでそのまま転写する方法であるし、読者に対してもまざまざとその位置的關係を思い浮かべさせることができる道具である。絵画のプロセスとして、まずは光と色のヴィジョンを垂直に切断する、という前提からすれば、ナルキッソスの逸話もまたそれほど気まぐれで詩的には見えてこない。

もちろん、自然を視覚的ピラミッドの切断面として写し取るだけでは、絵画としては完成しない。自然光学 (perspectiva naturalis) で捉えられたこうした光学的な前絵画的段階を、透視図法 (perspectiva artificialis、技巧的な光学) で空間構成された中に集合体として統合していく、「物語」として完成していくのが、物質的な絵画制作となる。つまり、自然の光学とは無関係に工房の経験の中で作られてきたそれまでの絵画を、アルベルティは『絵画論』の中で光学的な前絵画へと、さらには物質的な絵画へとステップアップさせる。

ナルキッソスの逸話の中に登場した、「絵画は芸術の花である」という一節もまた、このように見てくると、絵画の優位性を示すものとするよりは、写し取られた、あるいは転写された前絵画的段階を建築の表面に装飾的に貼りつけたものと考えた方が自然なのではないだろうか。自然から転写してできた輪郭線を建物の柱頭彫刻に転用することもできるのである。

結び

これまで見てきたように、目と対象の間に起こる光と色彩の束を切断した像がアルベルティが語る絵画においては重要である。それを転写される像と呼ぶことはあながち間違いではないだろう。絵画が優れた他の技術と関係するという考え方も、絵画が目の前で展開される驚嘆すべき光と色彩の像をそのままに転写する方法を備えると考えれば、建築にも彫刻にも、さらには工芸にも、服飾にすらそれを転用することができるだろう。こうした転写する像を取えてここで前段階にあるものとして強調したのは一つに『絵画論』が透視図法の理論書であるという一般的な見方に補正を加えるためである。そして、金井直が2006年に豊田市美術館で行った展覧会「イメージの水位：ナルキッソスをめぐる変容と反射」(註16)のように、ナルキッソスの反映の比喩が、印象派の絵画にまで通底するような拡がり萌芽を持っていたことを示すためでもある。つまり、アルベルティにおける絵画術には、自然が作り出す光と色彩を必死に捕捉しようとする光学的過程が最初にあり、それに続けて、その光学的段階を空間的構成の中で物質的に肉付けしていくのである。

「色を混合することで無限に色を作り出すことができる。しかし、本当の色とは四元素に由来する四つの色である。この四つの色から他の色を作り出すことができる。赤が炎の色であり、青が空の色、緑が水の色、そして大地が灰色である。」(註17)

(註16)
金井直企画 展覧会「イメージの水位：ナルキッソスをめぐる変容と反射」2006年、豊田市美術館

(註17)
光の原色について。

Dico per la permistione de' colori nascere infinite altri colori, ma veri colori solo essere, quanto gli elementi, quattro, dai quali più e più altre spezie di colori nascono. Fia colore di fuoco il rosso, dell'aere celestrino, dell'acqua il verde, e la terra biglia e cenericcia.

だからこそ、彼の原色に対するこの説明も容易に理解できる。少なくとも、絵画のディレクターであったアルベルティが、色彩の混合と顔料の混合の違いをよく理解していなかったということはありえないので、灰色をのぞけば、これらは光の三原色と見事に一致している。アルベルティ以前においての色彩学においては、画家の実践と光学の専門家とは分かれていた。視覚的ピラミッドのアイディアは中世の自然光学を踏まえたものであったが、アルベルティの色彩理論は自然光の色彩学であり、顔料を混合する物質的な作業の中で作り出される画家の実践とは切り離されていた。

アルベルティは自然を見つめ、それに驚嘆する人であった。そして画家のみならず、誰に対しても、その読者に自然をよく見つめることを推奨した。彼の見開かれた目は、目に徹して自

然の光そのものを捕捉しようとしたと考えるべきだろう。(pl.2) その目は、印象派の目にも近いように思えるし、その光学理論から導き出されて映写機から発する光の束として作られる現代の映像フィルムにも近い。光の束を裁断して得られる映像を、透視図法で空間の中に一つ一つの面を単調さや繰り返しを排してリアルに整列させて、語られるべき物語に圧縮して統合していく考え方は、現在行われている、光鮮やかなモニターの中で行われるコンピュータグラフィックスにも近いように思える。

したがって、『絵画論』は手際よく示された古典主義絵画の教科書となるばかりではない。アルベルティはルネサンス以前の光学にとどまって光学的絵画を示したために、言い換えれば、光の現象を絵の具に置き換えて表現することは、その後の画家たちに委ねてしまったために、光で表現される現代の映像表現を予告するものになった。ここにもアルベルティのディレクタントとしての優れた特質が示される。ディレクタントの彼が未完成なまま残した建築の素晴らしさには疑問の余地がない。それを現場の芸術家ヴァザーリは批判してみせたのである。かつては写真に対して「光画」と日本語で翻訳されることもあったが、筆者にはこの「光画」が、アルベルティが言う絵画に近いように思える。

したがって、水に映り込んだ自らの像を手の平に掬い取ろうとしたナルキッソスのことを、それだけで十分に美しい自然の光線を原色のままに屈折させて反映させる自然の作用とその現われ方に驚嘆して、それを物質として掴み取ろうとした最初の人、とアルベルティは考えていたのではないのだろうか。

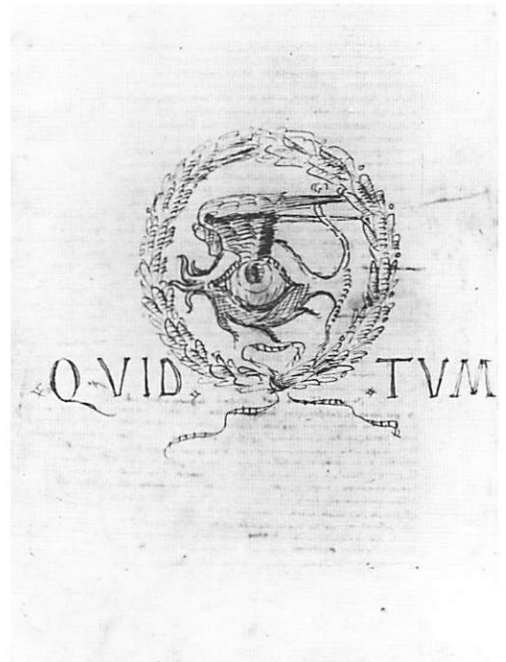
ナルキッソスの物語は彼が次いで水面下に沈んでいったことを伝える。アルベルティがナルキッソスを一般に考えられているような自己愛者としてではなく、自らの化身として考えていたのではないかという仮説を最初に述べた。ひょっとすると、アルベルティは光と色の束を分断してできるその輝かしさを、顔料でもって物質化して再現することの困難さにも気づいていたのではないだろうか。



pl.1
アルベルティの肖像メダルのコピー
(アルベルティ本人によるオリジナルからコピーされたものと推定される)
1435年頃 (オリジナルの推定)
36 x 27cm ブロンズ 国立図書館、パリ

右横に L. BAP. とあるのは、Leon Baptista の省略。(イタリア語では Battista となるが、ラテン語では Baptista となる。Leon はライオンを意味し、彼が後から付け足した名前である。)

左下に、pl.2 が示すような彼のエンブレムとなる翼のついた目。



pl.2
1438年に脱稿された『家族論』に描かれたアルベルティのエンブレム
レオン・パッティスタ・アルベルティ (推定)
紙にインク 国立図書館、フィレンツェ

翼のついた目に「Quid Tum」と書かれている。「Quid Tum」は英訳で「What then」となる。つまり、「それがどうしたの?」、「それから?」「ならどうするの?」といった意味である。目は通常、ライオンの目とされている。