

Maestro di prospettivaの表象と素材について

— イタリア・ルネサンスのタルシア(木象嵌)の研究方法にふれて —

上 田 恒 夫

はじめに — 用語について

まず用語の説明をします。第一に、表象とは英語の representation に対応するものとし、発表では、透視遠近法 *prospettiva* による描写の表象と、木象嵌の素材である木そのものの表象との2つをわけて考えをすすめることにしますので、あらかじめご了承ください。

次に、ルネサンス期のタルシアは、木を素材とした象嵌であり(技法について図1-1、1-2参照)、我が国では「寄せ木画」とも訳されています。技法的には、支持板(サポート板)の上に所定の形に切り分けた木片(ピース)をジグソーパズルのように寄せる技法と、ショルダーナイフで地板に穴をあけてそこにピースを象嵌する技法とが併用されるので、「寄せ木画」も「木象嵌」もどちらも十分な訳語とは言えませんが、ここでは、マエストロ・ディ・プロスペッティヴァのひとりであるシエナのアントニオ・バリエリが、自刻像のなかの銘文で「絵筆でなくショルダーナイフで製作した」と記し(図2)、ナイフのみによる製作を誇りとしたことを受け止めて木象嵌と呼ぶことにします。

なお、画面で、バリエリが握っている長い棒のように見えるのが先端に刃先を埋め込んだショルダーナイフであり、肩の力を利用して木を彫り、象嵌していきます。

イタリアでは木象嵌を意味する言葉として、「タルシア」と並んで「インタルシオ」、「インタルシア」なども使われますが少なくとも14世紀以来今日まで広くタルシアと呼ばれてきました。これは、石や金属の象嵌には使われず、差別化にも便利なので、今後、「タルシア」と呼ぶべきであると思います。

次に *maestro di prospettiva* (*magister perspectivae*) とは、「透視画(ないし透視遠近法)のマエストロ」の意味であり、最初、ジュリアーノ・ダ・マイアーノやアントニオ・マネッティら、フィレンツェのタルシア作家らに与えられた名称でしたが、北イタリアのカノツィ・ダ・レンディナーラ兄弟らも、広くマエストロ・ディ・プロスペッティヴァと呼ばれるようになりました。また「プロスペッティヴァ」の一語だけで、木の透視画である「タルシア」を指す場合も見受けられます。このように、「マエストロ・ディ・プロスペッティヴァ」が、マザッチョやウッチェッロ、ピエロ・デラ・フランチェスカといった透視遠近法をよくした画家に対してではなく、木工芸作家に対する呼び名であるという点において特別の意味があります。

すなわち、建築家ないし木工芸家であったマエストロたちが、教会の家具調度やストゥディオーロなどのインテリアに木の透視画を導入したこと、そして時に絵画ではできないほどの迫真の表現を実現したことに対する人々の驚きの気持ちがこの呼び名に表されていると思います。事実、アンドレ・シャステルが指摘するように、木工芸・絵画・透視遠近法などが交差する地点にマエストロ・ディ・プロスペッティヴァの新しい領域が確立しました。

かつて実用家具調度の加飾オーナメントの技であったタルシアが木工芸のジャンルにとどまりながら、同時に絵画のようにもっばら見られる対象となりました。マイナー・アートでもない、メジャー・アートでもない、独自の領域であり、近代的芸術観では捉えきれない問題が、タルシアにはあります。そしてここから、本題に入ります。

① マエストロ・ディ・プロスペッティヴァ

タルシアはイスラム圏に由来すると言われますが、イタリアにおいて本来加飾の技であったタルシアに、人間像があらわれます。図3-1と3-2は、14世紀、オルヴィエト大聖堂の書見台です。ここではまだ透視遠近法は見られず、聖人像とオーナメントとが同居しています。なお聖人の顔面や着衣に、木片(ピース)の剥離が見えます。

透視遠近法がタルシアに導入されたのは、15世紀前半のフィレンツェにおいてでした。図4は、サンタ・マリア・デル・フィオーレの聖具室 sacrestia delle messe のタルシア壁面です。

図5はその一部のアントニオ・マネッティの作品です。この聖具室は、透視遠近法の発明者ブルネレスキによる大聖堂が完成して間もなく、タルシアで装飾され、タルシアの新しい領域を示してくれました。ここにおいてタルシアは、ミサ用の聖具を収める収納棚であるアルマディオ、つまりインテリア家具調度の一部に表現のフィールドを得て、あたかも絵画を彷彿とさせる透視画をつくっています。

図6は同じ聖具室の正面壁のジュリアーノ・ダ・マイアーノの作品です。半開きの扉越しに聖書が置かれ、手を伸ばせば棚の中に入っていけそうな気配です。しかし近寄って見れば、木素材のマチエールは見えています。タルシアは自然素材と人の技との交点にあり、このような虚構の表象を安易に「トロンプイユ」と呼ぶわけにはいきません。なぜなら、虚構空間のなかのモノたちは木でつくられていることを否定していないからです。この事実は今日とても重要な意味をもっているように思います。

② タルシアのリアリティー

図7-1、7-2、7-3はボローニャのアグスティノー・デ・マルキの作品です。絵の具と違って扱いにくい木素材がタルシア画面上で触覚的な感覚を呼び起こすほどに抵抗感を保持しているのにもかかわらず、表現されたモノたちは時に形而上学絵画

かと思わせるリアリティを感じさせます。図8-1と8-2のダ・レンディナーラ兄弟の作品にもそれが感じられます。

しかし、絵画のリアリティとタルシアのリアリティは別ものです。素材感があるのに、見る人はこれが木で出来ていることを忘れてしまうことがよくあります。図9でフラ・ジョヴァンニ・ダ・ヴェローナの作品を見ていただきます。

あたりまえのことですが、タルシアを見る場合、このことを意識的化しておかなければなりません。タルシアは狡猾です。見る人は、つい素材表象をおろそかにして、タルシアの虚構空間に遊んでしまいます。それは心地よい体験ではありますが、そこにとどまっていたらタルシアと絵画との根本的な違いが意識されず、その結果、タルシアは絵画モドキと見て、タルシアは絵画より劣るとする古いタルシア観から抜けることができません。

③ 第3の表象

このような旧弊を改めるためには、タルシアを見る私たちは2つの表象を同時に見ていることを率直に認めねばなりません。すなわち、ひとつは透視遠近法による世界表象であり、もうひとつは、近寄って手で触れるようにして見るときに確かな手ごたえを感じる木素材の一種抽象的な表象です。そしてこの2つを区別するのは、タルシア作家をも含めてタルシアを見る側の目です。私たちはこの2つの表象をしっかりと区別してタルシアを見たい。しかし2つを同時にタルシアに見ているのですから、私たちが見るのはそれらのどちらでもない、2つの表象の総合としての第3の表象を見ているというべきでしょう。

これを逆に言えば、タルシアを見るのには、距離をおいて全体を見、近寄って素材をも見るという遠近両様の見方が必要だということです。

④ タルシアの人間表現

さてこれから、こうした観点を念頭に置いて、多くの作品の中からフィレンツェのジュリアーノ・ダ・マイアーノと、北イタリアのカノツィ・ダ・レンディナーラ兄弟の人間表現を比較して、上に指摘したタルシアの2重構造を再確認したいと思います。器物・静物を表現したタルシアよりも人間像表現では作家の個性が出やすく、問題点がはっきりと意識化されます。

まず図10-1と10-2は、ウルビーノのフェデリコ・ダ・モンテフェルトロのストゥディオオーロから「愛徳」の擬人像です。ポッティチェリ原画にもとづくジュリアーノ・ダ・マイアーノの作とされますが、原画デッサンの拘束力をこのタルシアは感じさせません。この女性像は光の調子によるモデリングを徹底させ、顔面の骨相のフォルムですら、ハイライトから中間調までのグラデーションに従わされています。事実、目鼻立ちをあらゆる個々のピースの形は必ずしも骨相のフォルムに従っていません。

次に、図11の同じストゥディオオーロの「望徳」の擬人像は、彫像のようにニッチに収まり、ここでは背後の空間の厚みすら表象されています。ただし、女性像の顔にも着衣にも、カーボンペーストによる黒いアウトラインがほどこされている点は見逃せません。これが絵画ではなくタルシアであることを再認識させるアウトラインです。

これとは対照的に、図12のウルビーノの作品とほぼ同時期のダ・レンディナーラ兄弟のモデナ大聖堂の聖人像では、ジュリアーノとは正反対の人間解釈が見られます。この聖ヒエロニムス像においては、口ひげはまるでカールした薄板のように見え、直ちに口ひげであると言い切るのがためられます。顎ひげには柾目の松の材の平行する年輪があらわに見えています。透視遠近法の虚構空間のなかにある頭光ですら、「それは木でできているのだ」と言いたげです。

次に、図13の同じくレンディナーラ兄弟の福音

書記者マルコ像においては、目鼻立ちをあらゆるピースは骨相に従ってしかるべく小さく、頬や顎や髭の木片（ピース）は大きくなっています。顔を一度、個々の面として分析してから、顔全体の構成に向かいます。ピースごとの樹種と木理の違いはあきらかです。

また、図14の大グレゴリウス像では、ハイライトから暗部までの明度差は少なく、柔和な明暗調は避けられています。個別のピースの素材感と確かなフォルムに訴えているからでしょうか、この聖人像には、ジュリアーノ・ダ・マイアーノの女性像とは違って、黒いアウトラインがありません。それは作者には必要なかった、と言うべきでしょうか。「タルシアは絵画ではない」「タルシアには絵画と別様にリアルな表現が可能だ」と言わんばかりの強烈な意識がここに感じられます。

実際、ダ・レンディナーラ兄弟は、人間をまるで木であるかのように解釈しています。しかも、ピエロ・デラ・フランチェスカに学んだ透視遠近法の導入があり、さらに、背景の黒い埋没ナラ材が、距離感をつくって奥行き空間を限定しています。そして私は、カノツィ・ダ・レンディナーラ兄弟の作品に、表象と素材のはざまに生きたタルシア作家の最もオリジナルな表現を見たいと思います。

以上で、表象と素材の関係をめぐるタルシアの二重構造について再確認しました。

⑤ タルシア研究史

1 ヴァザーリ

ところが従来のタルシア研究では、以上に見てきたようなタルシア独自の構造を率直に認めるまでに長い道のりをたどってきました。次にそれを手短に振り返り、問題点を整理して、タルシアへのアプローチを確認したいと思います。まず、シオルジョ・ヴァザーリから始めます。ヴァザーリが『芸術家列伝』の中でタルシアについて述べている箇所から、発表のテーマに即して3点に要約します。

第1点。ジュリアーノの兄弟ベネデット・ダ・マ

イアーノの時代、つまり15世紀中ごろ前後のフィレンツェのタルシアは白と黒の色だけで制作され、陰影は火でピースの片側を焦がして陰影を出すのにとどまっていた。

第2点。しかしフラ・ジョヴァンニ・ダ・ヴェローナやフラ・ダミアーノ・ザンベッリら、15世紀後半から15世紀前半の作家らは染料やケミカルな材料をも用いて、彼らが望んだ色合いを出せるようになった。

第3点。こうして明暗と立体的表現が得られ、透視画的な作品が多数作られたが、ついでタルシアは絵画の模倣の域を出ないままに、時とともに放棄されてしまった。

さて、以上のヴァザーリの認識に対応する作品を次にお示しします。図15-1と15-2は、ヴァザーリも名を挙げているフラ・ジョヴァンニ・ダ・ヴェローナの作品から、ヴェローナのサンタ・マリア・イン・オルガノ教会にある「レオナルドの多面体」の部分です。多面体の部分をよく見たいところですが、今は、上のブドウの葉を見ていただきます。緑青で染めています。それ以前は、菌の作用により緑化した材を採取して使用していました。16世紀になると、確かに染色の材の多用がめだちます。ヴァザーリのいうとおりです。

次に図16は、同じくヴァザーリの引用するフラ・ダミアーノ・ザンベッリによるボローニャのサン・ドメニコ教会の作品です。旧約聖書のユーディットの主題を叙事詩的にこまやかに描写しています。そのために、焦がしの技法を随所に使用しています。

図17も、同じザンベッリのタルシアから、「作り物 macchina」です。焦がしを効果的に使っていますが、ここではケミカルな焦がしも入っているのではないかと推測します。ともかく、本学の画学生の目をもあざむくような立体感を出しています。

さて、ヴァザーリは以上のように染色・着色といった素材の二次加工を応用したタルシア史後半の大家ら尊重しています。そこには、明暗と優美のグラデーションを尊ぶヴァザーリの美意識が反映して

いるようです。その限りでは、ヴァザーリの証言に歴史的リアリティがあり、一概にヴァザーリの判断は否定できません。

その一例として、ザンベッリの弟子のジョヴァン・フランチェスコ・カポフェッリの場合を示します。図18は、ベルガモにある「兄弟に売られたヨセフ」の象徴的場面です。顔、着衣ともに焦がして陰影をつけています。

さらにカポフェッリは、図19の「天地創造の神」において原画を提供した画家ロレンツォ・ロットの指示を受けとめ、驚くべき明暗のグラデーションを表現しています。これ以上の表現は不可能と言わんばかりで、タルシアの歴史が頂点に達した感じがします。もう少し細かく見てみます。

図20の部分図は、現場での設置状況を上下反対にして、かつてそうであったと思われる状態に見ていただいています。印象的な神の黒目は、ピースの中ほどに焦がしをほどこして表現されています。このような特殊な焦がしの技法は16世紀のカポフェッリならではの表現です。

しかしこのような表現は例外的であり、ヴァザーリはタルシアの「表象と素材のはざま」を積極的に見ようとしなかったことは、事実として指摘しておかねばなりません。そしてヴァザーリがタルシアは絵画よりも劣るとした判断は後々まで長く尾を引き、同時にタルシア自体も高級家具の装飾へと転身して行きました。

そこでここでは、ルネサンスのタルシアが再評価されはじめた20世紀へと飛び、特に発表のテーマに照らして検討すべき研究をいくつか挙げたいと思います。

2 ロベルト・ロンギ

まず、20世紀のイタリア美術史学の泰斗ロベルト・ロンギは1934年の有名な論文 *Officina ferrarese* (Longhi, 1968, pp. 21-23) においてタルシアについて触れ、ダ・レンディナーラ兄弟の作品に形而上学絵画的な詩法を認めましたが、ロンギの主な関心は、ダ・レンディナーラ兄弟に原画を提供したと想像さ

れるピエロ・デラ・フランチェスカの存在だったようです。ロンギは、表象と素材の関係というタルシアに内在する固有の構造については触れず、「タルシア作家は画家のデッサンを器用に木に翻案できる職人だった」とする認識にとどまりました。

3 フランチェスコ・アルカンジェリ

これに続いてフランチェスコ・アルカンジェリは1942年のTarsieと題する著書において、タルシアは絵画と異なる固有のジャンルであることを公然と認めました。ただし、タルシア作家の作品に原画を提供したあれこれの画家を識別しようとする試みに重点が置かれた点において、アルカンジェリとロンギは同断であり、作品記述は図像モチーフにほぼ限定され、木素材に対してはほとんど目が向けられていません。

4 アルフレード・プエラーリ

表現表象と素材表象の問題をはじめ正面から取り上げたのは1967年のアルフレード・プエラーリの論文 Le Tarsie del Platina でした。クレモナのタルシア作家ジョヴァンニ・マリーア・プラータティナを取り上げながら、プエラーリはクレモナのヴァイオリン制作者をインフォーマントとし、タルシアの樹種と技法をタルシア作品に即して検討しました。プエラーリは素材に関する貴重な古文書の翻刻もおこなっています。そしてプエラーリ自身は新カント派の美学と現象学的ともいえる目をもって、タルシアの構造を内面から解明しました。プエラーリはまた、画家の提供する原画であれ、タルシア作家自身のものであれ、原画とその翻案としてのタルシアが全然別のものであることも力説しました。

プエラーリとほぼ同時期の、アンドレ・シャステルについては先に触れたので省略します。

5 マッシモ・フェレッティ

それ以後の特筆すべき研究として、1982年のマッシモ・フェレッティの長大な論文 I Mestri della Prospettiva があり、これによって広大なタルシア

世界を一望のもとに俯瞰できるようになりました。フェレッティは、流派、素材・技法、タルシアの現場の問題など、テーマティックな問題の所在も示して、今日のタルシア研究のありかたを示してくれました。

6 アントワン・ウィルメリング

最後に、1999年刊行の『グッピオ・ストゥディオーロとその保存』の著者であるアントワン・ウィルメリングは、自身がメトロポリタン美術館のコンサバターをつとめ、グッピオ・ストゥディオーロの修復プロジェクトをリードしました。修復家でありまた美術史家でもあるウィルメリングの大著は、タルシア技法と素材の最新かつ最高の文献のひとつに数えられます。

こうして、表象と素材のはざまに世界像を表現したマエストロ・ディ・プロスペッティーヴァの仕事に対する評価が固まり・公認された感があり、ピエル・ルイジ・バガティンのいくつかの近著にそれが確認できます。

⑥ マッテオ・コラツィオのタルシア批評

「表象と素材のはざま」を問うタルシア研究の今日の到達点を以上のように要約した上で、次に時間をさかのぼって、15世紀パドヴァの修辞学者マッテオ・コラツィオのタルシア批評について述べます（翻訳は末尾のマッテオ・コラツィオ「サンタントニオ教会のコーロの透視画讃」参照）。

コラツィオは1486年に「サンタントニオ教会コーロの透視画讃」と題した書簡体の批評文を出版しました。その中でコラツィオは、同時代人にして同じパドヴァで活動したカノツィ・ダ・レンディナーラ兄弟らの作品を一人称で、リアルな筆致で批評しています。

ここで、その批評の対象となった作品を見ていただきます。図21-1と21-2はパドヴァのサンタントニオ教会コーロの、ロレンツォ・ディ・カノ

ツイ・ダ・レンディナーラの作品ですが、残念ながら18世紀の火災で大半が消失し、今ではこの2面しか残っていません。

ともかく、ヴァザーリ以前のコラツィオは、この2面を含むサンタントニオ教会のタルシアを自らの目で見、近づいて手で触れ、しりぞいてまわりを巡り、タルシアが見られる時や見る人の視点の移動によって木素材の色や見えが変化する事実を認め、事実そのように書きとどめています。

この作品の前で私たちは今でもコラツィオと同じ感覚を覚えます。コラツィオは透視遠近法による表象と素材の表象との違いを認めたばかりでなく、表象と素材の統一・総合を、つまり先に私が指摘した「第3の表象」と言いかえてもよいと思いますが、この両表象の総合をダ・レンディナーラ兄弟のタルシアに認めています。さらにコラツィオは、ダ・レンディナーラ兄弟がタルシアによって新しい世界認識を示したことを認めています。

ここに、論題 *res* と言葉 *verba* の統一を願ったキケロの修辞学(レトリカ)のベースを認めることは容易です。しかしコラツィオがダ・レンディナーラ兄弟のタルシアと、修辞学とを無理に結びつけたとは言えません。むしろ、由緒正しい修辞学の根底をなす認識論的ならびに表現論的側面とタルシア作品の2重構造とがコラツィオの感性のなかで重なったと見るのが適切だと思います。ここには、修辞学と作品批評の関係という刺激的なテーマがありますが、これについては21ページの資料にゆだねます。

ともかくコラツィオは、表象と素材の関係を解明したプエラーリら20世紀後半の研究者らのアプローチをはるか昔に先取りしていたことが確認されます。これを言い換えれば、タルシア批評史の最初に立つコラツィオと、今日の私たちとが同じ地点に立った。つまり歴史が一巡りして、透視遠近法による表象と木素材の表象とのほごまを見ることから、タルシアへのアプローチがはじまるということが確認できると思います。

⑦ タルシアへのアプローチ

そこからスタートするということは、タルシアの現場での体験からスタートするということでもあり、そこに歴史的・時系列からだけではとらえ切れないテーマが豊かにあると感じています。そのなかから一例だけを取り上げて、しめくくりにしたいと思います。

図22は、ウルビーノのストゥディオオーロの東側の一角です。ここでは、現実の三次元空間にある現実の物入れの扉と、虚構のつまりタルシア表現としての「扉」とがぴったりと重なっています。現実の扉として、確かに金属のちょうつがいが見えています。大きい方の映像の、画面左手前です。それとは裏腹に、斜めの格子とそれを通して見えている内部のモノたちはタルシアの虚構空間です。ともに木を素材とした虚構と現実がここではぴったり重なっています。

現実の木の扉をタルシアとして木であらわすというのはどういうことでしょうか。ここで私たちは、現実のインテリア空間と平面上の虚構空間とを二重に体験しているということになります。そしてここで思い出したいのは、マエストロ・ディ・プロスペッティヴァの多くが建築家ないし大工だったということです。彼らの仕事は平面上の虚構空間にかかわっただけではありませんでした。彼らは建築のインテリア空間、つまり三次元空間にもかかわりました。

ルネサンスのタルシアの表象世界は、その現場において現実空間と呼応する工夫を内在させた表現世界であり、決して現実から遊離した虚構空間ではありませんでしたが、加えて、工芸としての、家具調度としての、そしてまたインテリア空間としての領分を離れなかったことが、よくわかります。今後のタルシア研究ではこのようなインテリア空間を見すえたアプローチが必ず求められることと思います。

マッテオ・コラツィオ

「サンタントニオ教会のコーロの透視画讃」

Matteo Colacio, Laus perspectivae cori aede
Sancti Antonii, 1486 抄訳 ([]と下線は筆者)

[パドヴァ大学長アントニオ宛の序文でパドヴァの街を讃えたのに続いて] サンタントニオ教会の名声に引かれて、私は急いで教会に行きました。教会に入って、私はどんなささいなものもよく見ようと思いました。[中略] とうとう私は修道士たちの椅子つまりコーロに着きました。あなた方[ダ・レンディナーラ兄弟]の有名な作品です¹。ここではじめて私は立ち止まり、驚いて目を見開きました。[中略] すべてのものが実物のように見え、とても作り物のようには見えませんでした。近寄ってくまなく手で触れて見ました。そして後ろに引いてまわりを見回し²、すこしづついいねいにすべてのものを子細に見ました。

まず手始めに、私が普段身近にしている書物を見ました。ここでは書物は実物より実物らしく見えました。積み重ねた書物は、普段、たまたまあるいは乱雑に置いてあるのと同じで、等しい高さに積んではありません。そしてある書物は閉じてあり、ある書物は装丁したばかりなので閉じてありません。このように、全体が多様性のなかであなた方の才能を非常に輝かせています[以下、蠟燭・果物籠・鳥籠・建物・聖人像等の表現についての賛嘆の言葉]。[謙譲の聖母の場面の] 緋色の縁取りの全体に黒々とした小さい縁取りが加えられ、髪や裾が不ぞろいに垂れ下がり、見るたびに色や見かけが変わること³を賞賛しすぎることはないでしょう。

しかしなぜ、私は言葉を費やして時を無駄にしているのでしょうか。事実私はあなた方の傑作にふさわしい言葉を見つけられません。あなた方の技は私たち[の言葉]にまさります。あなた方は自然を模倣するとき、私たちが言葉で表現するよりもはるかによく自然を模倣します。実際あなた方は、最上の雄弁が言葉で表現するよりもはるかに容易に作品で表現できます[以下、古代ギリシャ・ローマの芸術家と哲

学者・雄弁家らにまさる兄弟の仕事を礼讃する言葉]。

さて、私はあなた方のあの作品に驚くべき2つの美質を認めました。その優劣は決めがたく、いずれも優れた美質です—いずれがより賞賛されるか、私に分りかねます—。すなわち、[第一に] あなた方が適切さ、形、姿形、寸法、自然を、あなた方がまさしく描写するように表現するだけでなく、[第二に] これらのもののすべてを、まさしくあなた方が表現するようにみごとに描写していること⁴です。ですからあなた方は自然の驚くべき理解者であり、自然を描写するのみならず、自然を表現するのです。あの作品は、あなた方の作品ではなく、自然の作品のように見えます[中略]。絵の具で描きにくいものを、あなた方は木で描写しました。あなた方の才能が発揮されるのはそこであり、自然の認識がそこに示されており、そのことがあなた方を高めています[以下略]。

注

- 1 コーロは18世紀の火災でほぼ消滅し、現在、「マニョーリア回廊から見たサンタントニオ教会」ほか計2面のみが同教会のサンタ・ローザ・ダ・リマ礼拝堂に残る。
- 2 タルシアを遠近両様に見ている。接近して木の素材表象を触覚的に確かめ、離れて透視遠近法による表現表象を認めている。注4も参照。
- 3 事実、タルシアのピースに使われる樹種・部位・木繊維・切断面・含有樹脂等と、タルシアを照らす光の状況とが複雑にからみあい、見る時と目のずらしに応じて、ピースの色が変わり、テクスチャーが動く。
- 4 ここでコラツィオは、「描写する *intelligo*」(透視遠近法による対象世界の描写=認識論的側面)と「表現する *tingo*」(「描写」に対する「表現」=デザインの側面についていう。したがってトロンプルイユの意味にはとらない)の2語を区別しつつ、両者の統一をダ・レンディナーラ兄弟のタルシアに見る(この統一は本発表でいうタルシアの「第3の表象」に相当)。この2語の関係は、キケロにおいては対象認識と表現の関係であり、そこから対象テーマ *res* とそれを表現する言葉 *verba* の関係へ、さらに哲学と修辞学の関係へ、して両者の統一へとスパイラルに上昇する(岩波書店版『キケロー選集第七巻』の「雄弁家について」参照)。キケロ主義者コラツィオは創作論としての古代修辞学以来のこの問題をダ・レンディナーラ兄弟のタルシアに見た。

*この翻訳は、Savettieri, 1998の羅伊対照テキストにもとづき、抜粋翻訳したものです(全文は村井・上田、2008に掲載)。試訳の段階であり、誤訳・誤読の指摘をお待ちします。

参考文献抄録

*本稿で言及したタルシアの表象と素材にかかる文献、タルシア研究上画期をなした研究を中心に選定した。

Matteo Colacio, *Laus perspectivae cori in Aede Sancti Antonii, Colacii De verbo, civilitate et de genere artis rhetoricae in magnos rhetores Victorinum et Quintilianum*, Venezia, 1486. → Savettieri, 1998 参照。

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architetti, Firenze, 1568*: Introduzione alle tre Arti del Disegno, cap. 17 (Del mosaico di legname, cioè delle tarsie...) (ed. Gaetano Milanesi, 1906, tomo I, pp.202-203) ヴァザーリ研究会『ヴァザーリの芸術論—『芸術家列伝』における技法論と美学』(1980年、平凡社)、156～158頁

André-Jacques Roubo, *L'Art du Menuisier ébéniste par M.Roubo, fils, Maître Menuisier, IIIe Section de la IIIe Partie de l'Art du Menuisier*, 1774, Paris. (Slatkine reprints, 1984)

Christian Scherer, *Technik und Geschichte der Intarsia*, Leipzig, 1891.

Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934 (ed. Sansoni, 1968).

Francesco Arcangeli, *Tarsie*, Roma, 1942 (Milano, 1943).

André Chastel, *Les Marqueteries en Trompe-l'œil des 'Studioli' d'Urbino et de Gubbio, Arte et Décoration*, XVI, Febr. 1950, pp. 13-17.

André Chastel, *Marqueterie et Perspective au XVe Siècle, La Revue des Arts*, III, 1953, pp. 141-154.

Antonio Sartori, *I Cori antichi della Chiesa del Santo e i Canozidell'Abate, Il Santo*, I, no. 2 (1961), pp. 22 - 65.

André Chastel, *Renaissance méridionale. Italie 1460-1500*, Paris, 1965, pp. 244 - 263. アンドレ・シャステル(摩寿意善郎 翻訳監修・高階秀爾訳)『人類の美術 イタリアルネッサンス 1460～1500』(新潮社、1968年)

Alfredo Puerari, *Le Tarsie del Platina (1477 - 1490), Paragone*, XVIII, 1967, n. 205/25, pp. 3 - 43.

Massimo Ferretti, *I Maestri della Prospettiva, Storia dell'Arte*

italiana, Parte terza. Situazioni Momenti Indagini, Vol. IV *Forme e Modelli*, Torino, 1982, pp. 457 - 585.

Margaret Haines, *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Firenze, 1983.

Francesca Cortesi Bosco, *Il Coro intarsiato di Lotto e Capoferri per la Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, 1987.

Pier Luigi Bagatin, *L'Arte dei Canozii lendinaresi*, Trieste, 1987 (2a ed. 1990).

Chiara Savettieri, *La Laus perspectivae di Matteo Colacio e la Fortuna critica della Tarsia in Area veneta, Ricerche di storia dell'arte*, n.64, 1998, pp. 5 - 22.

The Gubbio Studiolo and its Conservation, New York, 1999. vol.1: Olga Raggio, *Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and its Studiolo*. vol. 2: Antoine M. Wilmering, *Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*.

Pier Luigi Bagatin, *Preghiere di Legno: Tarsie ed Intagli di Fra Giovanni da Verona*, Firenze, 2000.

Gabriele Borghini, Maria Grazia Massafra, *Legni da Ebanisteria*, Roma, 2002.

Mauro Zanchi, *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto. Il Coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Bergamo, 2003 (English ed. 2006).

Pier Luigi Bagatin, *Le Pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso, 2004.

伊藤拓真「マーゾ・フィニグエッラと15世紀フィレンツェの素描文化」、『地中海学研究 XXX』(2007)、25～50頁

Thomas Rohark, *Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance*, Göttingen, 2007.

村井光謙・上田恒夫『表象と素材のはざまのタルシア(木象嵌)』(平成16～19年度科学研究費補助金[基盤研究(c)]研究成果報告書)、2008年、金沢芸術学研究会

Francesco Mariucci, *La Bottega della Sfida. La Bottega dei Minelli e la Copia dello Studiolo, L'Eugubino, Speciale Studiolo*, anno LX, n.4-Settembre 2009, pp. 13-21.

主なマエストロと作品所在地（五十音順）

*本稿で取り上げた作家に限った。作家・作品のデータは Ferretti, 1982; Bagatin, 1999; Wilmering, 1999によったが、異説がある場合には前記FerrettiないしWilmeringの説をとった。

■アゴスティーノ・デ・マルキ Agostino de Marchi
(活動期 1458～77年)
ボローニャのサン・ペトロニオ大聖堂

■アントニオ・バリーリ Antonio Barili (1453年～
1516/17年)
サン・キリコ・ドルチャのコツレジャータ

■アントニオ・マネッティ Antonio Manetti(1402年
頃～1460年)
フィレンツェ大聖堂サンタ・マリア・デル・フィオー
レの聖具室

■クリストーフオロ・デイ・カノツイ・ダ・レンディ
ナーラ Cristoforo di Canozzi da Lendinara (1426年
頃～91年)
パドヴァのサンタントニオ大聖堂、モデナ大聖堂、
バルマ大聖堂、ルッカ大聖堂ほか。兄ロレンツォと
共同

■ジュリアーノ・ダ・マイアーノ Giuliano da
Maiano (1432年～90年)
フィレンツェ大聖堂聖具室、ピサ大聖堂、ウルビー
ノのストゥディオオーロほか

■ジョヴァン・フランチェスコ・カポフェッリ
Giovan Francesco Capoferri da Lovere (1497年～
1533/34年)
ベルガモのサンタ・マリア・マッジョーレ教会

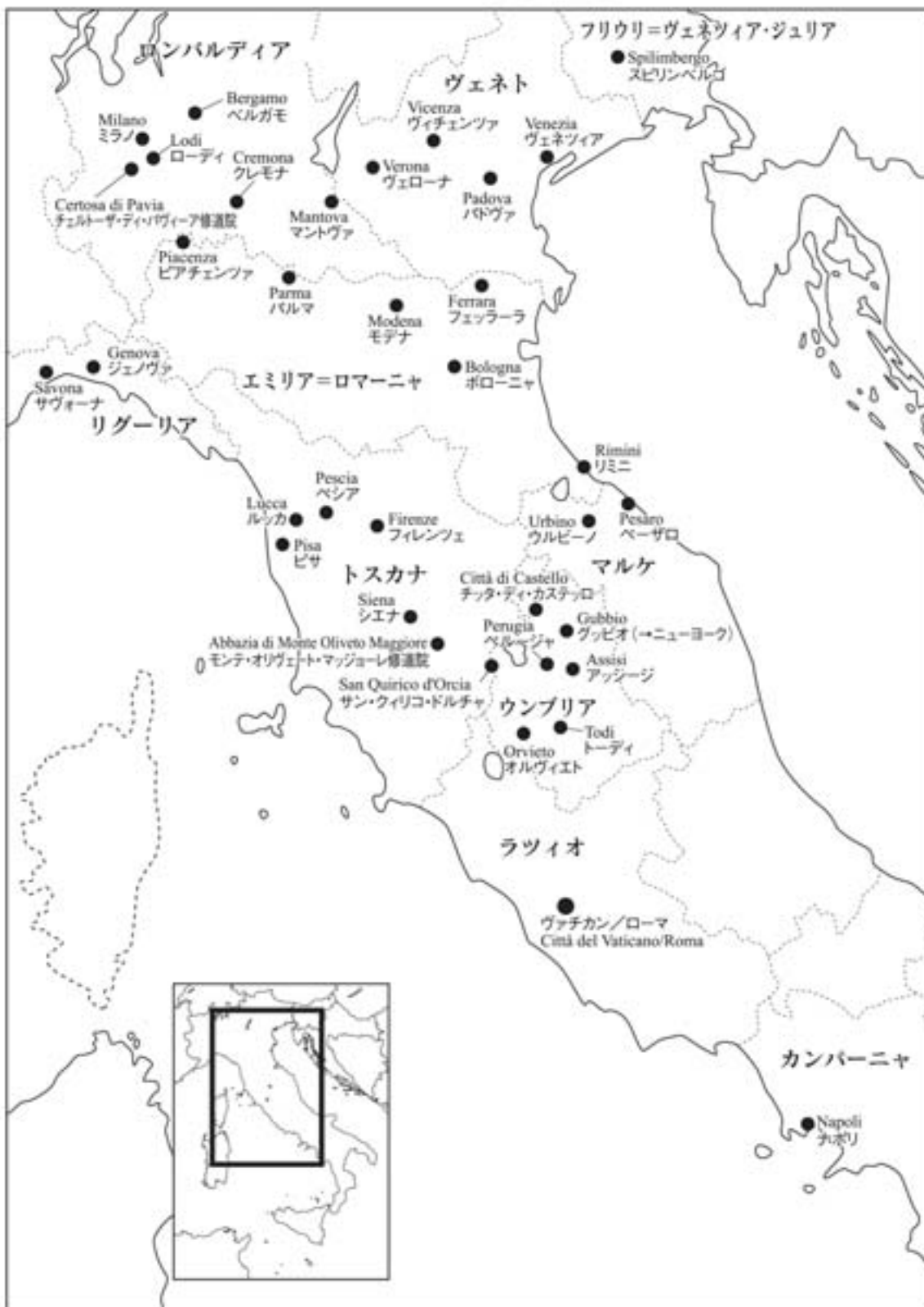
■フラ・ジョヴァンニ・ダ・ヴェローナ Fra
Giovanni da Verona (1457/58年～1525年)
ヴェローナのサンタ・マリア・イン・オルガノ教会、

モンテ・オリヴェート・マッジョーレ修道院、シエ
ナ大聖堂、ローディ大聖堂ほか

■フラ・ダミアーノ・ザンベッリ Fra Damiano
Zambelli da Bergamo (1480年頃～1549年)
ボローニャのサン・ドメニコ教会ほか

■ロレンツォ・デイ・カノツイ・ダ・レンディナー
ラ Lorenzo di Canozzi da Lendinara (1425年～77年)
パドヴァのサンタントニオ大聖堂、モデナ大聖堂ほ
か。弟のクリストーフオロと共同

主なタルシア作品所在地



美大生のレポートより

以下は、平成18・19年度本学修士課程1年と学部2年の学生のレポートからの抜粋である。マエストロ・ディ・プロスペッティーヴァの仕事のテーマ性、透視遠近法と木素材との関係、あるいはマエストロ・ディ・プロスペッティーヴァらの創作の観点に想いをめぐらせた指摘があり、これからの木象嵌研究のありかたをも照らしている。転載許可済。

■ウルビーノとグッピオのストゥディオオーロ(図10-1,10-2,11,22)を見たときは「はっ!」としてしまった。粹という印象。控えめな素材感。木の継ぎ目によるストレートな線。迷いがなく、小気味がよい。木のもつ性質というのがとても強く現れて、それがコントロールされていることに感動する。とても人間技じゃないと思った。人が創り上げたというよりも、自然が創り上げているように感じた。

■グッピオのストゥディオオーロ(図22)は衝撃的であった。現場ではそれが平面だとは気づかないないだろう精密さ。すべて木の組み合わせのみで三次元をあらわしている。光の方向まで計算されている。なぜ木なのか。木で木を表現する意味。石のモザイクやガラス・モザイクよりも、触れても冷たくない木象嵌に触れてみたい。

■木の朽ちていく様子は絵画と違い、生を感じさせ、より深みを増し、空間に歴史の重みを更にもたらしているようだ。

■木象嵌は、表現と素材のはざままで揺れ動く魅力を放つ。木という素材はとにかく強い。これほどまでの「表現」を与えた作家たちに感銘を覚える。

■時代や国を超えて何か親しみを持たせるのは一体なぜなのだろう。タルシア(木象嵌)には、木とニスの間にとっても長い時間を感じることができる。虫食いやキズがいっぱい見えるけれども、そこには不安な感じがないのが不思議だ。タルシアは長い時間をしっかり刻んで、今私たちにそれを見せてくれるようです。

■対象に迫ることで、木が木でなくなる瞬間があるのかもしれない。作者の情熱をすごく感じた。

■ダ・レンディナーラ兄弟のタルシア(図8-2,12,13,14,21-1,21-2)に木目があるのに、あらわされた人間が人間として見える。対象を写せばよいのではなく作品そのものが何か魅力をもたないといけないうことを再認識した。

■(祈禱席をかざるカポフェッリの《天地創造の神》、図19,20について)この絵はもしかすると、当時の画家たちが「美」を生み出す大きな可能性を自分に感じていた、その確信の現れであるかもしれない、と思った。そしてこの確信は、現代の芸術家も変わらずもっているものなのだ。

■(同じくカポフェッリの《天地創造の神》、図19,20について)それは大衆化したルネサンス期の美術とは一線を画した精神的表現だったのではないだろうか。

■彼らはどの木を使うか選んでいる段階で、すでに「描き始めて」いるんだと思う。

■(デ・マルキとザンベッリの作品、図7-2,7-3,17について)とても自然な陰影で立体物だとだまされた。見えすぎているというべきか。何か変だ。

■(デ・マルキの道具をあらわす作品、図7-2,7-3について)あれが木だなんて、言われるまでは絶対にわからない。ぼくは、今日初めてタルシア(木象嵌)というものを知った。うわっ、めんどくさい!よくここまでやるなと思う。そこまでやるのは、やはりそのめんどくささをも、はるかに上回る「思い」があるからだ。新鮮だったのは、その対象が、キリスト教のマリアなどではなく、本、コンパス、木箱など、生活の身近にあるものが表現されていたことだ。この教会(ボローニャのサン・ペトロ・ニオ教会)に関して思ったのは、この作者は、自分の仕事道具たちに敬意をあらわしているということだ。教会のなかに、キリスト教を上回る道具たちの宗教的世界があった。

RINGRAZIAMENTI PER L'AUTORIZZAZIONE DI
RIPRESA, UTILIZZO E PUBBLICAZIONE DELLE
FOTOGRAFIE fig.1 Metropolitan Museum of Art, New York/
Fig.2 Collegiata di San Quirico d'Orcia/ Figg. 3-1, 3-2 L'Opera
del Duomo di Orvieto, Orvieto/ Figg. 4, 6 L'Opera di Santa Maria
del Fiore, Firenze/ Figg. 7-1, 7-2, 7-3 Basilica di San Petronio,
Bologna/ Figg. 8-1, 8-2, 14 I Musei del Duomo di Modena/
Figg. 10-1, 11, 22 Soprintendenza PSAE, Marche, Urbino/
Figg. 16, 17 Chiesa di San Domenico, Bologna/ Figg. 18, 19, 20
Fondazione MIA, Bergamo/ Figg. 21-1, 21-2 Centro Studi
Antoniani, Padova

図版出典は図版キャプションの()内に略号をもって記載した。出典記載ない写真は筆者と村井光謹撮影。

本稿は、筆者が第62回美術史学会全国大会(2009年5月24日、於京都大学)において標記のテーマで口頭発表したさいの原稿を再録したものである。再録にあたり内容と図版編成を一部改め、末尾の「主なマエストロと作品所在地」と「主な作品所在地」(地図)等を加えた。また今回の再録に先立ち、「美大アートワークス2009～感性のコラージュ」(2009年11月11日～15日、於金沢21世紀美術館)において、筆者と村井光謹(本学製品デザイン専攻教授)による共同展示「イタリアの木画(もくえ) — 素材感のある目だまし」の資料のひとつとして同文の冊子(私家版)を展示した。

(うえだ・つねお 芸術学/西洋美術史)

(2009年10月30日受理)



図1-1 グッピオ・ストゥディオーロの模刻
(ニューヨーク・メトロポリタン美術館)

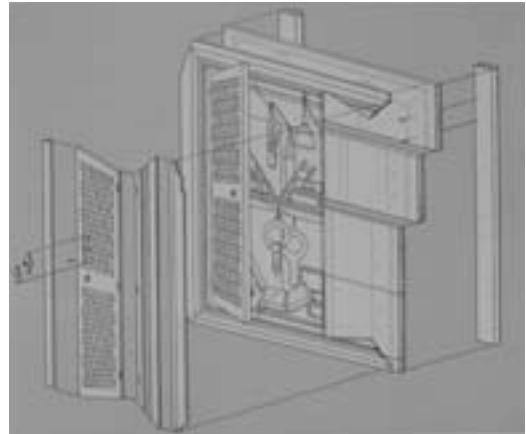


図1-2 グッピオ・ストゥディオーロの構造図解
(Wilmering, 1999より)



図2 アントニオ・パリーリの自刻像(現失)「絵筆でなく
シオルダーナイフでこれを製作、1502年」の銘文



図3-1 シエナのタルシア作家 書見台(全体図)
1359年頃 オルヴィエト大聖堂附属美術館



図3-2 シエナのタルシア作家 書見台(部分)
1359年頃 オルヴィエト大聖堂附属美術館
顔面にピースの剥離あり



図4 サンタ・マリア・デル・フィオーレ(フィレンツェ)
聖具室正面 15世紀前半



図5 アントニオ・マネッティ「聖具戸棚」1436—45年
サンタ・マリア・デル・フィオーレ（フィレンツェ）
聖具室左壁（Ferretti, 1982より）



図6 ジュリアーノ・ダ・マイアーノ「聖具戸棚」（部分）
1463—65年 サンタ・マリア・デル・フィオーレ
（フィレンツェ）聖具室正面



図7-1 サン・ペトロニオ教会（ボローニャ）のコーロ
（聖職者祈祷席）



図7-2 アゴスティーノ・デ・マルキ「タルシアの道具」
1468—77年 サン・ペトロニオ教会（ボローニャ）
コーロのスパリエーラ



図7-3 アゴスティーノ・デ・マルキ「木箱と書物」
1468—77年 サン・ペトロニオ教会（ボローニャ）
コーロのスパリエーラ



図8-1 クリストーフオロ（+ロレンツォ）・ダ・レンディナー
ラモデナ大聖堂のコーロ（聖職者祈祷席）1461—65年



図8-2 クリストーフォロ (+ロレンツォ)・ダ・レンディナーラ
「ろうそく入れ」モデナ大聖堂のコーロ(聖職者祈祷席)の側面
1461-65年



図9 フラ・ジョヴァンニ・ダ・ヴェローナ「聖具戸棚」
ローディ大聖堂のコーロ 1525年



図10-1 ジュリアーノ・ダ・マイアーノ「愛徳」(部分、フェデリー
コ・ダ・モンテフェルトロのストゥディオーロ) 1473-1476
ウルビーノ・マルケ国立美術館



図10-2 ジュリアーノ・ダ・マイアーノ「愛徳」
(図10-1の全体図) (Wilmering, 1999より)



図11 ジュリアーノ・ダ・マイアーノ「望徳」(部分、フェデリー
コ・ダ・モンテフェルトロのストゥディオーロ) 1473-1476
年 ウルビーノ・マルケ国立美術館



図12 クリストーフォロ (+ロレンツォ)・ダ・レンディナーラ
「聖ヒエロニムス」 1461-65年 モデナ大聖堂のコーロ
(Ferretti, 1982より)



図13 クリストーフォロ・ダ・レンディナーラ「福音書記者聖マルコ」
(部分) 1477年 モデナ大聖堂2階左壁
(*Città di Lendinara e I Lendinaresi*, 2000より)



図14 クリストーフォロ (+ロレンツォ)ダ・レンディナーラ
「大グレゴリウス」 1461-65年 モデナ大聖堂地下祭室



図15-1 フラ・ジョヴァンニ・ダ・ヴェローナ「レオナルド・ダ・ヴィンチの多面体」サンタ・マリア・イン・オルガノ教会(ヴェローナ) 聖具室のアルマディオのスパリエーラ 1519-22年



図15-2 図15-1の部分



図16 フラ・ダミアーノ・ザンベッリ「ユーディトとホロフェルネス」
1541-49年 サン・ドメニコ教会(ボローニャ) コーロのスパリエーラ



図17 フラ・ダミアーノ・ザンベッリ「作り物 macchina」 1541-49年 サン・ドメニコ教会(ボローニャ) コーロの背もたれ



図18 ジョヴァン・フランチェスコ・カポフェッリ（原画ロレンツォ・ロット）「兄弟に売れるヨセフ」1425頃-31年サンタ・マリア・マッジョーレ教会（ベルガモ）コーロの背もたれ（Zanchi, 2003より）



図19 ジョヴァン・フランチェスコ・カポフェッリ（原画ロレンツォ・ロット）「天地創造の神」（全体図）1425頃-31年 サンタ・マリア・マッジョーレ教会（ベルガモ）コーロの背もたれ



図20 図19の部分（画像正立）



図21-1 ロレンツォ・ダ・レンディナーラ「マニョーリア回廊から見たサンタントニオ教会」（実景／部分）1462-69年 サンタントニオ教会（パドヴァ）旧コーロのスパリエーラ



図21-2 ロレンツォ・ダ・レンディナーラ「丘を遠望する街景」（部分）1462-69年 サンタントニオ教会（パドヴァ）旧コーロのスパリエーラ

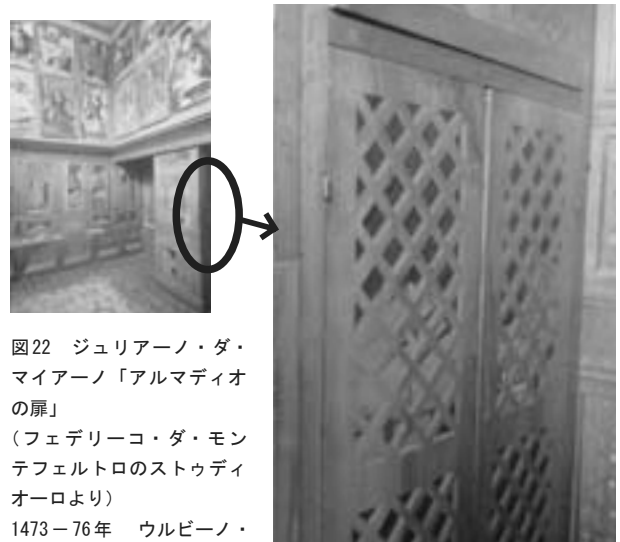


図22 ジュリアーノ・ダ・マイアーノ「アルマディオの扉」（フェデリーコ・ダ・モンテフェルトロのストウデオーロより）1473-76年 ウルビーノ・マルケ国立美術館